

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Les mécanismes textuels de la narration non fiable à la troisième personne
dans « L'Île à Midi » de Julio Cortázar et « Le Verdict » de Franz Kafka

suivi de

« Rat Race » et « Cloud » (nouvelles)

par

Tristan Mazet

Mémoire présenté en vue de l'obtention de

LA MAÎTRISE ÈS ARTS

(Études françaises, cheminement recherche-crédation)

Sherbrooke

Juin 2020

Ce mémoire a été évalué par le jury suivant :

Nathalie WATTEYNE (directrice de recherche)

Département des arts, langues et littératures

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Christiane LAHAIE (examinatrice interne)

Département des arts, langues et littératures

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Sarah ROCHEVILLE (examinatrice interne)

Département des arts, langues et littératures

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

REMERCIEMENTS

Un grand merci à Nathalie pour tes conseils, ta patience et ta disponibilité qui m'ont été d'une grande aide. Ta bienveillance au cours des quatre dernières années m'a permis d'avancer dans ce mémoire avec sérénité.

Merci également à Christiane Lahaie et Sarah Rocheville d'avoir accepté d'évaluer ce travail.

Au moment de me lancer dans ce projet, mes parents m'ont immédiatement apporté leur appui. Sans eux, je n'aurais peut-être pas fait les bons choix. Un grand merci à vous.

Jérôme et Liliana, vous m'avez mis le pied à l'étrier et vous m'avez encouragé à traverser l'océan pour suivre la formation en recherche-crédation. Ce mémoire vous doit beaucoup. Merci.

Bien évidemment, je ne peux manquer d'exprimer ma gratitude aux copains de Sherbrooke, cette petite famille française en terre québécoise. Tous les moments passés en votre compagnie ont été précieux. J'espère que nous aurons rapidement l'occasion d'en vivre d'autres.

Enfin, *last but not least*, un grand merci à Ofelia pour sa patience et son soutien, même lorsque je me montre amarguetix. Avec toi à mes côtés, tout est beaucoup plus facile.

RÉSUMÉ

Ce mémoire en recherche-crédation étudie les mécanismes textuels à l'œuvre dans des narrations extradiégétiques non fiables à la troisième personne. Comment le narrateur fait-il pour tromper son lecteur ? Quels sont les procédés à l'œuvre suivant le point de vue textuel ? De telles questions permettront de dégager, en se plaçant au niveau du texte pris comme unité de sens, les marques et mécanismes révélateurs de la subjectivité du narrateur et de sa non fiabilité.

Deux nouvelles seront examinées dans la partie réflexive, « L'Île à Midi » de Julio Cortázar et « Le Verdict » de Franz Kafka. Ces fictions sont non fiables dans la mesure où s'y trouvent des décalages qui, la nouvelle progressant, provoquent des tensions propices à la mise en place de la non fiabilité. La présente étude mettra au jour des marques et mécanismes sous-jacents à ces tensions, tout en insistant sur le rôle prépondérant joué par le narrateur.

De même, dans la partie création, deux nouvelles sont présentées, « Rat Race » et « Cloud ». Ces fictions sont porteuses d'une non fiabilité inspirée à la fois par une approche personnelle du récit non fiable, et par certains des mécanismes dégagés dans la partie réflexive. « Rat Race » traite de trois groupes de personnages aux motivations diverses et aux prises avec des délinquants dans un lieu où règne la loi du plus fort. « Cloud », pour sa part, creuse le thème de l'intelligence artificielle en faisant appel à deux chercheurs tentant de créer la réplique exacte d'un cerveau humain, jusqu'à ce que la modélisation échappe à leur contrôle.

Mots clés : création littéraire, nouvelles, narrateur non fiable, analyse textuelle, Julio Cortázar, Franz Kafka

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ.....	4
INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : LES MÉCANISMES TEXTUELS DE LA NARRATION NON FIABLE À LA TROISIÈME PERSONNE DANS « L'ÎLE À MIDI » DE JULIO CORTÁZAR ET « LE VERDICT » DE FRANZ KAFKA	15
CHAPITRE 1 : SUR LES PAS DE MARINI DANS « L'ÎLE À MIDI ».....	16
LE NARRATEUR, LE PERSONNAGE ET LE TEXTE : UNE AFFAIRE DE POINTS DE VUE	18
<i>La notion de point de vue (PDV) selon Rabatel</i>	<i>20</i>
Les perceptions.....	20
Les temps du passé et l'emploi de la troisième personne	20
Les inférences et interprétations	21
Le premier plan et le second plan	21
<i>Le rôle des PDV dans « L'Île à Midi ».....</i>	<i>22</i>
Un PDV d'entrée de jeu	22
D'autres PDV de Marini ?	24
<i>L'impact des PDV sur la fiabilité de la narration.....</i>	<i>26</i>
Une nouvelle rythmée par les PDV	26
L'évolution des PDV au fil du récit.....	27
UNE NOUVELLE EN TROIS PARTIES.....	28
<i>La structure binaire de Lagmanovitch (1973)</i>	<i>29</i>
<i>Décalage entre énoncé et situation d'énonciation</i>	<i>32</i>
CHAPITRE 2 : SOURNOISERIE ET TRAHISON DANS LE « VERDICT »	37
L'APPROCHE RHETORIQUE	41
<i>Le découpage du « Verdict »</i>	<i>41</i>
<i>L'évolution du rythme</i>	<i>42</i>

<i>Vide interprétatif et auteur implicite</i>	44
PROXIMITE ET DISTANCE DU NARRATEUR	45
<i>Un narrateur allié de Georg ?</i>	46
Le monologue narrativisé dans « Le Verdict »	46
L'influence du narrateur	49
Georg, un personnage ambivalent	50
<i>La confrontation</i>	51
La mise en retrait du narrateur	52
La lutte contre le père	53
Les accusations du père	55
<i>Le retour à la « normale »</i>	56
FAUT-IL LIRE « LE VERDICT » CONTRE LE NARRATEUR ?	57
SECONDE PARTIE : « RAT RACE » ET « CLOUD » (NOUVELLES)	61
RAT RACE	62
<i>Le rendez-vous</i>	62
<i>Confrontation</i>	82
CLOUD	100
CONCLUSION	119
BIBLIOGRAPHIE	126
ANNEXE	132

INTRODUCTION

Puis-je faire confiance à ce que l'on est en train de me raconter ? Puis-je me fier à la voix narrative dans une nouvelle ? Certaines lectures nous amènent à nous poser ce genre de questions. De nombreux textes de Kafka, par exemple, sont ponctués de situations absurdes où on a l'impression que tout ne nous est pas dit ou est dit selon une forme de duplicité énonciative. La nouvelle *La Métamorphose* illustre bien cela, avec l'histoire d'un employé de bureau qui se réveille un matin transformé en insecte. Comment cela est-il arrivé ? Pourquoi les membres de la famille acceptent-ils aussi facilement une telle transformation ? Tout cela est-il vraisemblable ou s'agit-il d'une supercherie ? Autant d'éléments qui perturbent le lecteur et qui éveillent sa suspicion. Il doit bien avoir des marques permettant de vérifier ce qui modifie le pacte de lecture avec pareils textes.

Ainsi, les textes de Cortázar ou de Kafka comportent une ambiguïté, un décalage, qui donne l'impression qu'au-delà des contradictions des personnages, quelqu'un cherche sciemment à nous tromper. Le lecteur curieux peut alors se demander en quoi consiste ce je ne sais quoi qui vient brouiller les pistes et donner cette coloration si particulière au texte. Ce « je ne sais quoi », c'est précisément ce qui m'a motivé à entreprendre un tel mémoire. Dès mes premières recherches pour définir les contours de ce qui deviendra l'objet de cette étude, je me suis orienté vers une approche théorique mise de l'avant par Booth : l'analyse des récits non fiables. Les problématiques propres à ce champ rejoignant celles qui m'intéressaient, c'est tout naturellement que j'ai décidé que la non fiabilité serait au centre de mon écriture comme de ma lecture critique des textes littéraires.

Travailler sur deux récits, l'un de Cortázar, l'autre de Kafka, auteurs que j'admire, m'a permis, en tant qu'aspirant écrivain, de nourrir ma créativité et mon inspiration pour la rédaction des deux nouvelles, « Rat Race » et « Cloud », qui composent la partie création. J'avais à cœur de pousser plus loin l'écriture de nouvelles ambiguës. De même, concernant l'aspect réflexif de mon mémoire, j'ai voulu plonger dans la mécanique textuelle bien huilée des récits étranges d'un Cortázar et d'un Kafka pour montrer comment opère la non fiabilité d'un point de vue textuel. De cette analyse ont résulté les deux chapitres consacrés aux nouvelles « L'Île à Midi » (1966) de Cortázar et « Le Verdict » (1913) de Kafka.

Dans sa thèse de doctorat : *D'autres fantômes : (roman) suivi de Entre inconscience et volonté : conflit de lectures et construction du soupçon dans quelques narrations non fiables indécidables (étude)* (2014), Cassie Bérard se penche sur le phénomène de la narration non fiable dans les romans écrits à la première personne. Tout au long de sa démonstration, elle fait ressortir que dans des romans mettant en forme un narrateur au « je », la non fiabilité peut relever du mensonge délibéré et d'une non fiabilité inconsciente du narrateur. Le choix des romans dont la narration se fait à la première personne est alors justifié par une présence plus affirmée du narrateur dans l'univers fictionnel, ce qui facilite l'adhésion du lecteur :

Cette logique m'amène à écarter de l'étude les narrations omniscientes et celles qui, bien que parfois empreintes de subjectivité, appartiennent à la catégorie des narrations à la troisième personne, notamment parce qu'elles n'engendrent pas une réception qui appelle l'identification du lecteur [...] (Bérard, 2014 : 320-321).

Dans le cadre de ce mémoire, j'entends suivre une autre voie et placer, au cœur de la création et de l'étude, des narrateurs non fiables à la troisième personne. Deux raisons me motivent en ce sens. En premier lieu, cela me permettra de présenter de nouvelles perspectives sur un sujet d'étude relativement récent. L'idée ne consiste pas tant à s'opposer à la brillante thèse de Bérard qu'à ouvrir de nouvelles voies d'analyse. En second lieu, mon approche se centrera sur des

aspects internes au texte et moins sur des aspects externes, comme par exemple la réception que peut en faire le lecteur. De fait, l'identification du lecteur, qui est pertinente pour l'analyse de Bérard, ne sera guère abordée ici. Je pense aussi que de privilégier des nouvelles mettant en jeu des narrateurs non fiables à la troisième personne permettra de révéler des mécanismes textuels qui en partie alimentent, voire favorisent la non fiabilité du récit.

Parlant de narrateurs à la troisième personne, peut-on parler d'un narrateur non fiable, ou s'agit-il plus exactement d'un auteur implicite ? En effet, narrateur à la troisième personne et auteur implicite sont deux notions qui présentent de nombreux points communs et semblent même se confondre dans certains cas. Cependant, malgré la proximité de ces deux notions, je maintiens la frontière qui les sépare pour ne traiter dans ce mémoire que de narrateur non fiable. Qu'est-ce qui me motive en ce sens ? Pour apporter une réponse à la question, il convient de définir dans un premier temps la notion d'auteur implicite. Cette dernière est évoquée pour la première fois en 1952 par Wayne C. Booth pour désigner une entité qui se situerait entre l'auteur et le narrateur :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de moniteur de marionnettes, ou comme dit Joyce de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » — quoi que l'on imagine de lui — et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même. (Booth, 1977)

Booth explique que dans les cas où le narrateur est implicite, c'est-à-dire non représenté, il n'y a pas de différence entre narrateur et auteur implicite (Booth, 1977). Si une telle proposition est intéressante, elle n'en soulève pas moins des critiques. Kindt (2007), entre autres, pointe du doigt deux aspects de cette théorie qui restent obscurs. Le premier concerne le lien mal défini entre auteur et auteur implicite. La relation entre ces entités reste floue, car à certains moments Booth indique que l'auteur implicite émane du lecteur et à d'autres, qu'il vient de l'auteur. Le

second point concerne l'absence de méthode pour cerner l'auteur implicite dans les textes littéraires. En raison de cette absence de définition et de méthodologie stable, je préfère laisser de côté cette notion, car tenter de répondre aux lacunes que je viens d'exposer nécessiterait une étude qui dépasserait largement le cadre de ce mémoire. De plus, à l'instar de Cassie Bérard (2014), je pense que ce concept met trop l'accent sur l'auteur et situe l'analyse trop loin du texte, tout en multipliant les référents (auteur, auteur implicite, narrateur, etc.), sans que cela soit forcément pertinent, à tout le moins pour mon étude.

En s'appuyant sur les travaux d'Ansgar Nünning (2005), Bérard présente différentes approches typologiques de la narration non fiable. Parmi celles-ci, elle cite Susan Lanser (1981) qui distingue deux types de narrateur, le non fiable et celui indigne de confiance. Le premier a pour particularité de se tromper ou de mal comprendre les événements, tandis que le second est non fiable en raison de sa moralité particulière. Elle s'intéresse également aux travaux de William Riggan (1981) qui s'appuie sur des considérations psychologiques et sur l'identité sociale des narrateurs pour distinguer quatre catégories de narrateurs non fiables : le clown, le picaresque, le naïf et le madman. James Phelan et Mary Patricia Martin (1999) proposent, pour leur part, une approche rhétorique de l'expression de la non fiabilité et considèrent que le narrateur non fiable va soit mal raconter, soit ne pas tout raconter, soit trop raconter. Revient alors au lecteur la tâche de reconnaître la narration non fiable et d'en combler les manques. Toujours selon Bérard, Greta Olson (2003) reprend la distinction établie par Lanser en étudiant les réactions que les narrateurs entraînent chez le lecteur. Olson détermine notamment le type de non fiabilité du narrateur à partir de ses traits de caractères. En ce qui concerne son approche théorique, Bérard convoque les travaux de Nünning (2005), qui se place du point de vue du lecteur, et prend en compte sa connaissance du monde au moment de déceler la non fiabilité, tandis que pour Yacobi (2005), la non fiabilité apparaît comme une piste de lecture possible, résultant d'une

interprétation qui est déterminée en partie par le système de communication contextuel. Enfin, Bérard présente la contribution de Hansen (2007) qui, en offrant une synthèse des précédents travaux, centre son approche à la fois sur le lecteur et sur le texte, ce qui lui permet de dégager quatre catégories de non fiabilité : intranarrative, internarrative, intertextuelle et extratextuelle. Mon étude se positionnera au niveau des deux premières catégories, car ces dernières identifient la non fiabilité à partir du texte : « Intra- and the internarrational unreliability are alike insofar as they both rest on textually observable issues, which are manifested as conflict. » (Hansen, 2007 : 242). Pour le type intranarratif, il s'agit de repérer les marqueurs discursifs de la non fiabilité, tandis que pour le type internarratif, la version des événements du narrateur se voit remise en cause par la version d'un autre narrateur (Hansen, 2007).

Pour mettre en évidence les jeux narratifs qui conduisent à une narration non fiable, je procéderai donc à l'analyse textuelle du « Verdict » de Kafka et de « L'île à Midi » de Cortázar. Ces deux récits me semblent particulièrement pertinents dans le cadre de cette étude, car tous deux présentent une narration à la troisième personne avec à chaque fois un dénouement qui vient remettre en cause notre perception du récit. À cette fin, j'essaierai de voir comment des décalages sont créés afin de provoquer une tension propice au développement de la non fiabilité. Dans le cas de Cortázar, par l'analyse de « L'île à Midi », je mettrai en évidence le rôle prépondérant joué par les perceptions et je montrerai comment ces dernières, mises en relation avec la notion de duplicité énonciative, chère à Dominique Maingueneau (2004), permettent de révéler un point de bascule dans la narration à partir duquel le récit révèle sa non fiabilité. Par ailleurs, je montrerai comment l'utilisation du monologue narrativisé ou du discours direct permet à Kafka de mettre en évidence les va-et-vient du narrateur auprès des personnages. Comme nous le verrons, ces allers-retours influencent la perception que l'on a du personnage, ce qui permet d'installer une tension qui mène à la non fiabilité.

La partie création de ce mémoire est composée de deux nouvelles, « Rat Race » et « Cloud ». Le premier texte narratif met en forme un univers inquiétant et délabré où trois groupes de personnes aux motivations dissemblables cherchent à prendre le dessus sur les autres, et dont la rencontre va mener à un conflit. Le second aborde un thème actuel, celui des intelligences artificielles. Dans cette nouvelle, on suit deux scientifiques qui cherchent à recréer la réplique d'un cerveau humain pour ensuite le faire fonctionner à l'identique de son modèle, avec les aléas que cela implique.

Ces deux textes ont été écrits après la partie recherche qui a permis en quelque sorte de les alimenter. En effet, l'analyse des nouvelles de Kafka et de Cortázar m'a aidé à affiner ma perception de la non fiabilité et m'a donné des moyens pour jouer avec la narration en créant des points de tension. Si ces auteurs m'ont inspiré, cela ne veut évidemment pas dire que j'ai voulu les copier ou reprendre au pied de la lettre les techniques narratives examinées dans la partie recherche. Non, j'ai plutôt cherché à alimenter ma voie personnelle d'écriture avec certaines des trouvailles que j'ai pu faire dans la partie recherche.

Pour « Rat Race », ma partie recherche m'a permis de comprendre que le point de bascule de la non fiabilité était quelque chose qui se préparait en amont grâce à certains détails laissés çà et là dans le texte et qui, au moment voulu, permettaient au texte de s'enrichir de nouveaux chemins de traverse. Ainsi, même si le point de bascule n'arrive que tardivement dans le texte, j'ai travaillé certains éléments en amont pour que la fin du récit puisse être interprété de manières différentes. Par ailleurs, à partir des notions vues en théorie, j'ai tenterai de progressivement faire varier les points de vue.

Pour « Cloud », le caractère non fiable du texte est assumé dès le début du récit avec un premier paragraphe qui laisse beaucoup de questions en suspens. On se retrouve alors avec un narrateur qui utilise le monologue rapporté pour coller au plus près de son personnage et de ses doutes. Cela nous permet de suivre l'évolution de ce dernier, tout en restant très proche de ses pensées. De cette manière, le narrateur tentera à un certain moment de se faire oublier pour mieux renverser les perspectives à la fin du texte.

Dans un premier temps, je procéderai donc à l'analyse de la nouvelle « L'Île à Midi » de Julio Cortázar, en faisant ressortir les nombreuses perceptions dans le texte que je mettrai en relation avec la notion de point de vue de Rabatel (1997). En mettant l'accent sur celles-ci, le narrateur permet à la subjectivité du personnage principal de s'exprimer. Puis, en me basant sur l'idée de duplicité énonciative, je montrerai que grâce au décalage entre énoncé et situation d'énonciation, la non fiabilité, au lieu de se résoudre avec la fin du récit, s'accroît.

Dans le deuxième chapitre, je m'intéresserai à l'emploi du discours direct et du monologue rapporté dans « Le Verdict » pour montrer comment le narrateur tente d'influencer la perception que l'on peut avoir du personnage principal grâce à un jeu équilibré de distanciation et de rapprochement. Selon les résultats obtenus, j'essaierai de voir si, comme Veg (2006) le fait avec *Le Procès*, nous pouvons lire « Le Verdict » contre son narrateur.

Vient enfin la partie création, constituée des nouvelles « Rat Race » et « Cloud ». La première nouvelle comporte quarante pages et se divise en deux sections, avec une première partie qui permet de présenter tous les personnages et de comprendre que l'on se dirige vers une situation conflictuelle, et une seconde partie qui raconte la rencontre oppositionnelle entre les deux groupes principaux de personnages. Plus courte, la seconde nouvelle ne comprend qu'une

vingtaine de pages. Si une telle structure peut paraître hétérogène, on peut y voir tout de même trois blocs textuels d'une vingtaine de pages chacune.

Au fil de ces deux histoires, je tenterai de faire jouer la non fiabilité en faisant intervenir de temps à autre certains des éléments abordés dans la partie recherche. Pour « Rat Race », je chercherai à multiplier les perspectives en utilisant les différents points de vue des personnages. Dès lors, à la fin du texte, j'essaierai de créer un décalage révélateur d'une duplicité énonciative et qui ouvrirait le champ des interprétations possibles. Pour « Cloud », je me servirai de l'emploi du monologue rapporté de manière à confondre les voix du narrateur et du personnage principal. Cela permettra au narrateur, dans les dernières lignes du texte, d'abuser de sa position d'autorité pour soutenir le personnage principal et altérer ainsi la fiabilité de la narration.

PREMIÈRE PARTIE

Les mécanismes textuels de la narration non fiable à la troisième personne
dans « L'Île à Midi » de Julio Cortázar et « Le Verdict » de Franz Kafka

CHAPITRE 1 :

Sur les pas de Marini dans « L'Île à Midi »

Julio Cortázar est considéré comme un des maîtres de la fabulation au XX^e siècle. Cet écrivain argentin, né en 1914 à Ixelles en Belgique et décédé en 1984 à Paris d'une leucémie, a puisé ses influences dans les littératures anglo-saxonne, française et hispanique. Son œuvre, marquée par l'expérimentation formelle, comporte de nombreux récits courts. Son goût pour le fantastique le rapproche du surréalisme et du réalisme magique.

Dans un numéro de la revue *America* consacré au fantastique argentin, Jean Andreu (1997) revient sur les études qui ont été menées sur l'œuvre de Cortázar et distingue deux versants de la critique. D'un côté, dans les années 70 et 80, on a des études qui ont disséqué les écrits de l'auteur argentin pour le faire entrer dans un moule théorique, ce qui aurait eu tendance à appauvrir la portée de ses textes. Le chercheur souligne que Cortázar lui-même faisait d'ailleurs peu de cas de cette critique. D'un autre côté, une critique plus souple et moins formelle aurait permis de mieux rendre compte de l'univers de Cortázar, comme les douze études regroupées dans l'ouvrage *Julio Cortázar, Al calor de tu sombra* de Yukievich (1987).

En 1966, Cortázar publie pour la première fois *Todos los fuegos el fuego*, un recueil composé de huit nouvelles (ou contes selon la désignation de Cortázar)¹. Dans la nouvelle « L'Île à midi », qui fait partie de ce recueil, et que nous allons analyser ici, Cortázar explore le thème du dédoublement à travers l'histoire d'un agent de bord, Marini, qui officie sur une ligne

¹ « [...] le conte part de la notion de limite, et d'abord de limite physique, au point qu'en France, quand un conte dépasse les vingt pages, il prend déjà le nom de *nouvelle*, genre à cheval entre le conte et le roman proprement dit. » (Cortázar, 2008 : 14)

aérienne reliant Rome à Téhéran. Ce personnage mène une vie relativement ordonnée, rythmée par les vols et les escales, jusqu'au jour où, à midi, alors que l'avion survole la Méditerranée, son regard s'attarde sur une petite île grecque : Xiros. Lors des vols suivants, Marini apercevra à nouveau ce bout de terre perdu au milieu de la mer et son intérêt pour cet endroit ne cessera de croître. Cette île deviendra une obsession, à tel point que Marini envisagera de s'y rendre en vacances. Ce souhait semble même se réaliser quand on voit, quelques lignes plus tard, le jeune homme en train de se baigner sur Xiros, se promener, discuter avec les locaux... Cependant, à la fin de la nouvelle, un avion s'écrase à proximité de Xiros et lorsqu'un des rescapés de ce vol rend l'âme sur la plage, on apprend que Marini n'a probablement jamais mis les pieds à Xiros. Dès lors, un doute s'installe : le cadavre était-il celui de l'agent de bord ? A-t-on cherché à nous faire croire qu'il s'était rendu à Xiros, alors qu'en fait ce n'est pas le cas ? Tout ce qui a été raconté ne serait que le fruit de l'imagination du jeune homme ? Cette multiplicité des possibles, cette incertitude, confirme au moins une chose : le texte a été construit pour tromper son lecteur. Plusieurs chercheurs se sont intéressés à cette nouvelle, dont Graciela de Sola (1968), Javier García Mendez (1997) et David Lagmanovich (1973). Tous trois, dans leur analyse de « l'Île à Midi », font état d'un dédoublement intérieur de Marini. Selon ces commentateurs, il semble évident que le cadavre à la fin de la nouvelle est celui de l'agent de bord. Pour Graciela de Sola, la mort est le châtement infligé à Marini pour avoir tenté de dépasser sa condition humaine : « *La instancia final del cuento nos muestra, sin embargo, a un Icaro castigado y caído, que se reintegra en Marini a su condición limitada y existencial* » (De Sola, 1968 : 68). Chez Javier García Mendez, la faute réside dans la fuite vers un lieu idéal (Xiros) qui traduit un rejet des obligations imposées par le monde : « Voilà ce que l'on peut bien appeler une mort exemplaire. Car elle est conséquente à la faute, commise par la victime, face à ce que la nouvelle propose comme un devoir-être de l'homme. » (García Mendez, 1997 : 230). Lagmanovich, lui, rattache la notion de faute à la transgression du tabou que représente le regard.

Ainsi, dans ces trois études, le personnage principal se voit à chaque fois puni pour sa recherche d'idéal. Si ces approches ne manquent pas d'intérêt, je souhaite néanmoins appréhender autrement « L'île à Midi » en analysant ce texte sous l'angle de la narration non fiable. Je veux ainsi montrer que ce récit se termine sur une ambiguïté à la fois subtile et révélatrice du génie de Cortazár et qui ouvre la porte à d'autres interprétations que celles que je viens d'évoquer.

Cette nouvelle, on l'a compris, peut laisser penser que l'on cherche à tromper le lecteur, ou du moins qu'un flou est sciemment entretenu concernant la présence de Marini sur Xiros. Dès lors, à qui ce flou peut-il être imputé ? Notre regard se tourne tout naturellement vers le dépositaire du récit : le narrateur. Mais ce dernier contribue-t-il vraiment à rendre la narration non fiable ? Et si tel est le cas, quels mécanismes textuels utilise-t-il pour ce faire ?

Intéressons-nous, dans un premier temps, au rôle joué par les perceptions, à travers la notion de point de vue développée par Alain Rabatel (1997). Cela permettra de constater que la voix du narrateur peut véhiculer le point de vue du personnage principal. Dans un second temps, en s'appuyant sur l'étude de Lagmanovich (1973), on peut diviser ce texte en trois parties et montrer qu'un basculement s'opère de manière implicite lorsque l'on passe d'une partie à l'autre. Enfin, on peut affirmer qu'à partir d'un certain point dans le texte la nouvelle se trouve marquée par ce que Maingueneau (2004) appelle la duplicité énonciative. Celle-ci, loin de se résoudre avec la fin du texte, s'accroît au contraire dans les dernières lignes pour multiplier les interprétations possibles. Grâce à cette approche, j'espère ainsi mettre en évidence certains des mécanismes textuels de la non fiabilité employés dans cette nouvelle.

Le narrateur, le personnage et le texte : une affaire de points de vue

Les perceptions jouent un rôle important dans ce texte. En effet, dès les premières lignes, le sens de la vue est sollicité, comme en témoigne l'incipit : « La première fois qu'il vit l'île, Marini était courtoisement penché au-dessus d'un des sièges de gauche [...] » (p. 503).

Quelques minutes après, l'agent de bord ne peut s'empêcher de jeter à nouveau un œil par le hublot : « il s'accorda quelques secondes pour regarder une autre fois en bas » (p. 503). L'agent de bord commence alors à remarquer des détails de l'île : « Marini vit que les plages désertes couraient du nord au sud, [...] » (p. 503). Les jours suivants, la même chose recommence : « il découvrit à nouveau le rivage » (p. 503), « aucun doute possible, l'île avait une forme reconnaissable entre mille » (p. 503-504). Xiros devient dès lors un objet de contemplation et l'intérêt du jeune homme ne cesse de grandir, jusqu'à devenir obsessionnel. Peu à peu, tous les sens de Marini vont être impliqués, et tout particulièrement lorsqu'il se rend à Xiros. En effet, sur le bateau il expérimente « le goût de l'anis et du mouton » (p. 506), dans sa chambre sur l'île, il y a « une odeur de sauge et de cuir tanné » (p. 507) et quand il s'allonge sur les pierres chaudes, il s'habitue « à leurs arêtes enflammées » alors qu'il entend au loin « le bruit d'un moteur d'avion. » (p. 507) Le recours à des sens autres que celui de la vue permet de montrer à quel point Marini cherche à faire corps avec le lieu : « l'île l'envahissait et l'aspirait avec une telle intimité qu'il n'était pas capable de penser ou de choisir » (p. 507).

Plus le récit progresse, plus les descriptions se font précises et détaillées. À sa première évocation, l'île est décrite succinctement : « [...] dans l'ovale bleu du hublot entra le bord de l'île, la frange dorée de la plage, les collines qui montaient vers le haut plateau désolé. » (p. 503), mais avec le temps, de nouveaux éléments apparaissent, un peu comme si on zoomait progressivement sur Xiros :

L'île était visible pendant quelques minutes mais l'air était toujours si limpide et la mer la découpait avec une cruauté si implacable que de petits détails allaient s'ajouter chaque fois au souvenir du précédent passage : la tache verte du promontoire du nord, les maisons gris de plomb, les filets séchant sur le sable. (p. 505-506)

Les descriptions s'enrichissent, tout comme les perceptions de Marini. À partir de ce premier constat, on peut penser qu'il existe une interaction fondamentale entre perceptions et descriptions dans ce texte.

La notion de point de vue (PDV) selon Rabatel

Dans son ouvrage *La construction textuelle du point de vue*, publié en 1997, Alain Rabatel analyse la manière dont se construit le point de vue (PDV) dans un texte littéraire. En me basant sur cette approche, je souhaite faire ressortir comment le PDV se définit et quels en sont ses éléments structurants.

Les perceptions

Rabatel indique que « Le PDV correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et les modalisations coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception. » (p. 13) Selon cette définition, un PDV existe lorsque l'expression d'une perception renvoie à un individu percevant et rend compte de sa subjectivité. Cela permet d'ores et déjà de comprendre l'importance qu'ont les perceptions dans l'expression des PDV.

Les temps du passé et l'emploi de la troisième personne

Le PDV implique généralement la présence de certains éléments, comme l'emploi de la troisième personne et de temps du passé : « Le PDV correspond à l'expression d'une perception coréférant à la subjectivité du focalisateur ; cette subjectivité s'exprime, sous certaines conditions, dans des énoncés à la troisième personne, avec un (ou des) temps du passé. » (p.

18) Ici, la narration est à la troisième personne et dans les exemples fournis plus haut, les verbes sont pour la plupart au passé simple.

Les inférences et interprétations

Autre aspect du PDV, la coprésence de perceptions et de procès mentaux : « Le PDV correspond à l'expression d'une perception qui associe toujours plus ou moins procès perceptifs et procès mentaux ; cette intrication étant une des marques spécifiques de la subjectivité du PDV. » (Rabatel, 1997 : 23) Il n'y a donc pas de distinction nette entre le « voir » et le « savoir », ces deux notions étant plus ou moins entremêlées. Dès lors, les perceptions du PDV sont toujours porteuses de subjectivité. Cette dernière remarque m'intéresse tout particulièrement, car si je montre qu'il y a des PDV, peu importe qu'il s'agisse de PDV du narrateur ou du personnage, cela voudra dire que le propos est orienté, et donc potentiellement non fiable. Partant de là, en faisant ressortir la subjectivité qui opère dans le texte, je serai plus à même de déterminer les intentions de Marini ou du narrateur, et de découvrir les mécanismes de la non fiabilité.

Le premier plan et le second plan

Si on cherche à comprendre comment s'exprime le PDV au niveau textuel, Rabatel avance : « Une perception représentée est un processus par lequel une perception n'est pas seulement prédiquée, mais encore fait l'objet d'une expansion au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale, soit en commente certaines caractéristiques. » (Rabatel, 1997 : 24) Une perception en elle-même n'est donc pas suffisante pour affirmer l'existence d'un PDV, il faut encore que celle-ci soit développée. C'est là qu'on trouve l'opposition entre ce que Rabatel appelle le « premier plan » et le « second plan ». Le

premier plan est objectif, mais c'est sur lui que l'on se base pour déterminer le second plan qui, lui, va être subjectif et contenir le PDV.

Pour résumer le propos, disons que l'emploi de la troisième personne et de temps verbaux du passé sont caractéristiques de l'expression de PDV ; que les PDV impliquent des perceptions dans lesquelles s'expriment la subjectivité et les processus mentaux du percevant ; que deux plans sont nécessaires pour repérer un PDV : un premier plan objectif qui sert de base pour repérer un second plan subjectif qui va contenir le PDV. Tous ces éléments permettent de se faire une idée générale de ce qu'est un PDV et des éléments que cela implique. Voyons à présent ce que nous pouvons retirer de cette notion en l'appliquant à la nouvelle de Cortázar.

Le rôle des PDV dans « L'Île à Midi »

Dans cette nouvelle, les perceptions sont nombreuses. Cela veut-il dire que nous sommes en présence de PDV ? Si oui, ces PDV sont-ils ceux du personnage ou du narrateur ? Et qu'est-ce que ces PDV nous apprennent sur la fiabilité de la narration ? Autant de question auxquelles je vais tenter maintenant de répondre.

Un PDV d'entrée de jeu

Dans les deux premières phrases de la nouvelle, nous pouvons repérer déjà un PDV :

La première fois qu'il vit l'île, Marini était courtoisement penché au-dessus d'un des sièges de gauche, en train de baisser la table de plastique pour y installer le plateau du déjeuner. La passagère l'avait déjà regardé plusieurs fois pendant qu'il allait et venait avec des revues et des verres de whisky ; Marini s'attardait à fixer la table, se demandant avec ennui si cela vaudrait la peine de répondre au regard insistant de la passagère, une Américaine comme il y en a tant, *lorsque dans l'ovale bleu du hublot entra le bord de l'île, la frange dorée de la plage, les collines qui montaient vers le haut plateau désolé.* (p. 503, je souligne.)

En premier lieu, on constate que dans ces deux premières phrases, il y a plusieurs jeux de regards : « la première fois qu'il vit l'île », « La passagère l'avait déjà regardé plusieurs fois », « Marini s'attardait à fixer la table, se demandant avec ennui si cela vaudrait la peine de répondre au regard insistant de la passagère ». Ces perceptions visuelles sont annonciatrices de la suite du récit et sont chargées de rendre l'indifférence croissante qu'aura Marini pour son quotidien à mesure que croît son intérêt pour l'île. Mais surtout, on peut remarquer la présence d'un PDV. Si l'on reprend la formule de Rabatel qui sert à résumer le processus de perception : « X (verbe de perception et/ou de procès mental) P » (p. 55), avec X qui est celui qui perçoit, et P ce qui est perçu. Dans notre PDV, on a X correspondant à « Il », « vit » comme verbe de perception et « l'île » pour P : « La première fois qu'*il vit l'île* » (je souligne). Ce segment correspond au premier plan, car la perception de Xiros est évoquée de manière objective : « il vit ». On peut noter aussi que le verbe « voir » est à la troisième personne du passé simple qui, pour Rabatel, est le temps prototypique des premiers plans. L'italique dans ce premier extrait fait écho à ce premier plan en développant une description de l'île qui serait le second plan. Maintenant que ce PDV a été balisé, nous pouvons nous demander à qui appartient celui-ci : au narrateur ou à Marini ? Tout laisse à penser qu'il appartient au second. Premièrement, le « il » du premier plan renvoie au personnage principal dont le nom est cité tout de suite après : « La première fois qu'il vit l'île, Marini était courtoisement penché [...] » (p. 503). Deuxièmement, le PDV est présenté comme si nous regardions à travers les yeux de Marini. Ce dernier est en train de réfléchir en fixant une table « lorsque dans l'ovale bleu du hublot entra le bord de l'île » (p. 503). De plus, ce PDV apparaît dans la continuité des jeux de regards avec la passagère américaine, ce qui confirme bien qu'il appartient à Marini.

On note également que le verbe qui introduit la description de l'île est le verbe « entra » (p. 503). Ce choix n'est pas anodin, car il peut avoir un double sens et exprimer aussi bien l'apparition de l'île dans le champ de vision de Marini que dans sa vie.

Ainsi, dans les deux premières phrases de la nouvelle, l'île fait son apparition à travers le procès perceptif de Marini.

D'autres PDV de Marini ?

À présent, nous allons voir si l'on trouve d'autres descriptions et perceptions qui expriment des PDV de Marini. Si tel est le cas, je pourrai établir que la narration à la troisième personne, qui à première vue peut paraître objective, est en réalité teintée de nombreuses marques de subjectivité appartenant à Marini.

Dans la suite du texte, on trouve effectivement plusieurs PDV qui présentent des caractéristiques similaires à celles déjà relevées. Pour chacun d'eux, on a un premier plan avec un focalisateur, un verbe de perception et un focalisé, plus ou moins suivi d'un second plan qui développe une perception de l'île. Par exemple, le deuxième PDV dans le texte reprend les mêmes codes que celui déjà évoqué, avec au premier plan le focalisateur « Il », c'est-à-dire Marini, le verbe de perception « regarder » et le focalisé « en bas » : « Il alla s'occuper d'un couple syrien qui voulait des jus de tomate mais, dans la queue de l'avion, il s'accorda quelques secondes pour regarder en bas » (p. 503). Le second plan s'enchaîne à la suite du premier, séparé seulement par un point-virgule :

l'île était petite et solitaire et la mer Égée la bordait d'un bleu intense qu'exaltait la bordure d'un blanc éclatant et comme pétrifié qui, en bas, était de l'écume battant les récifs et les calanques. Marini vit que les plages désertes couraient du nord au sud, le reste était montagne tombant à pic dans la mer. Une île rocheuse et déserte bien que la tache gris de plomb sur la plage du nord eût bien pu être une maison, peut-être un groupe de vieille maison. Il se mit à ouvrir la boîte de jus de fruits et quand il se redressa l'île s'effaça du hublot ; il ne restait que la mer, un horizon vert et interminable. (p. 503)

On constate que ce PDV est nettement plus développé que le premier, les détails sur Xiros sont plus nombreux. On peut remarquer aussi que celui-ci est entrecoupé de deux incises : « Marini vit que » et « Il se mit à ouvrir la boîte de jus de fruit et quand il se redressa l'île s'effaça du hublot ». Ne pourrait-on pas alors considérer ces incises comme les premiers plans de deux nouveaux PDV ? Non, car celles-ci ne viennent pas mettre en évidence une nouvelle perception de l'île. Au contraire, elles renforcent le début du PDV. Dans le cas de la première incise, en disant : « Marini vit que », le narrateur insiste sur le fait que l'île est perçue par Marini et que le PDV en présence est bien le sien. De manière peut être moins explicite, la deuxième incise, à la fin du PDV, permet de rappeler que notre regard se trouve toujours au niveau de celui de Marini et que nous voyons en quelque sorte l'île à travers ses yeux, même si la narration à la troisième personne nous laisse croire le contraire. Par conséquent, quand l'île se dérobe au regard de Marini, elle se dérobe également au notre.

Les deux PDV que j'ai présentés permettent de dégager deux tendances. D'une part, on peut supposer que les nombreuses perceptions évoquées au début de notre analyse vont induire plusieurs PDV, c'est en tous cas ce que semble indiquer Rabatel : « L'existence du sujet de conscience à l'origine du PDV est comme facilitée par cette imbrication des perceptions et des réflexions : pour paraphraser Descartes, on pourrait dire que “je perçois, donc je pense, donc je suis” et que “plus je perçois, plus je pense, donc plus je suis”... » (Rabatel, 1997 : 26). D'autre part, la présence de deux PDV appartenant à Marini dès le début du texte indique que le narrateur laisse la subjectivité de l'agent de bord s'exprimer de manière implicite.

Plutôt que d'énumérer les nombreux PDV de ce texte, voyons comment leur fréquence et leur agencement permettent de révéler une évolution de la subjectivité de Marini.

L'impact des PDV sur la fiabilité de la narration

Une nouvelle rythmée par les PDV

Les PDV sont nombreux dans « L'Île à Midi », j'en ai identifiés 17 qui sont présents tout au long du récit et qui presque tous appartiennent à Marini. Le sens de la vue est le plus utilisé, on le retrouve dans 13 PDV. Les autres sens, moins sollicités, apparaissent dans 8 PDV.

La fréquence des PDV est très élevée et on peut même dire qu'elle rythme l'évolution du récit. En effet, tout au long de l'histoire, l'importance de Xiros dans la vie de Marini s'accroît. L'île est systématiquement le focalisé, exception faite d'un PDV à la fin du récit où l'on se concentre sur l'avion qui s'échoue aux abords de l'île et sur le rescapé que Marini tente de secourir.

Par ailleurs, l'évocation de Xiros se fait exclusivement à travers la subjectivité du personnage principal. Ce point mérite d'être souligné, car si la description de l'île reflète le point de vue de Marini, cela jette le soupçon sur tout ce qui est rapporté, étant donné que ce personnage semble devenir fou. En effet, plus le récit avance, plus Marini prend de la distance avec sa vie de tous les jours, pour s'intéresser seulement à l'apparition ponctuelle de Xiros :

Il ne tenait pas trop le compte des jours ; [...] remplissant les heures avant ou après les vols, et pendant le vol tout était aussi floue, facile et stupide jusqu'au moment où il pouvait s'approcher du hublot arrière et sentir le verre froid comme la vitre d'un aquarium où se déplaçait lentement la tortue dorée [Xiros] dans l'azur épais. (p. 506)

L'idée de la folie de Marini est étroitement liée à son obsession grandissante pour l'île, obsession qui d'ailleurs ne passe pas inaperçue : « Felisa lui rapporta que les pilotes l'appelaient le fou de l'île mais cela lui était égal. » (p. 505) Là encore, l'étude des PDV tend à valider une telle lecture. Dans la première moitié de la nouvelle, les PDV font appel au sens de la vue, mais par la suite les quatre autres sens vont être sollicités, ce qui traduit une immersion de plus en plus profonde dans l'univers de l'île : « Il aurait bien aimé se baigner sur la plage de sable mais il préférait être seul ; l'île l'envahissait et l'aspirait avec une telle intimité qu'il n'était pas

capable de penser ou de choisir. » (p. 507) Si Marini sombre dans la folie, on est alors en droit de douter de la fiabilité de ce qui nous est montré à travers les PDV et cela expliquerait le décalage entre la deuxième partie du texte et la chute de la nouvelle.

Cortázar se montre ici très habile : à la première lecture, « L'Île à Midi » apparaît comme une nouvelle racontée par un narrateur à la troisième personne extradiégétique, donc supposément objectif. Toutefois, le personnage principal ne cesse d'exprimer implicitement sa subjectivité tout au long du texte, et cela, en tenant compte du fait qu'il perd la raison. Dès lors, nous sommes logiquement amenés à douter de la fiabilité de ce qui nous est raconté.

L'évolution des PDV au fil du récit

Au fil du texte, l'attribution de certains PDV se fait de manière plus implicite et on devine qu'ils appartiennent à Marini seulement par inférence. Par exemple, pour le PDV suivant : « On ne voyait encore personne, le soleil prenait lentement son essor et de la garrigue montait une odeur subtile, un peu acide mêlée à l'iode du vent. » (p. 506) Ici, l'emploi de « on ne voyait » est trompeur et pourrait laisser penser qu'il s'agit d'une simple description de la part du narrateur, mais si l'on prend en compte la phrase précédente, on comprend qu'il s'agit d'un PDV de Marini : « On le [Marini] laissa pour aller chercher le caïque et, après avoir enlevé à la volée ses vêtements de voyage et avoir mis un short et des sandales, il s'enfonça dans l'île. » (p. 506) On peut supposer que dans le PDV qui suit, on a à faire aux perceptions du personnage qui est en train de profiter des charmes de l'île. Moins évident, le PDV suivant : « Rien n'était difficile une fois décidé, un train de nuit, un premier bateau, un autre bateau vieux et sale, l'escale à Rynos, la négociation interminable avec le patron de la felouque, *la nuit sur le pont collé aux étoiles, le gout de l'anis et du mouton*, l'aube au milieu des îles. » (p. 506 ; je souligne). La juxtaposition des moyens de transports relate le voyage effectué par Marini, comme le laisse

entendre le début de la phrase : « Rien n'était difficile une fois décidé ». Dès lors, l'évocation du goût de l'anis et du mouton et la sensation d'être collé aux étoiles apparaissent comme des perceptions de l'agent de bord au moment où il se trouve sur le pont du bateau. J'en déduis que la subjectivité du personnage s'exprime toujours, et de manière renforcée, mais aussi plus implicite.

L'étude de la fréquence et de l'agencement des PDV confirme les deux tendances dégagées plus haut : les perceptions renvoient bien à des PDV, et le narrateur, en livrant ces derniers, permet à la subjectivité de Marini de s'exprimer. On peut aussi ajouter qu'au fil du récit, certains PDV deviennent plus implicites et il est alors moins évident de distinguer ce qui relève d'un propos objectif du narrateur, d'un propos du personnage principal. Cette ambiguïté n'est évidemment pas un hasard et a été voulue par l'auteur de la nouvelle.

Un peu plus haut, j'ai supposé que Marini sombrerait dans la folie en raison de son obsession pour l'île. En m'avancant un peu, je pourrais émettre l'hypothèse que cette perte de raison est dissimulée grâce à certains procédés textuels. C'est en tous cas ce que je vais tenter de mettre en évidence dans la suite de ce chapitre. Pour cela, je m'appuierai en partie sur le découpage du texte établi par Lagmanovitch (1973) et sur la notion de duplicité énonciative telle que définie par Maingueneau (2004).

Une nouvelle en trois parties

Le découpage que je propose a pour objectif premier d'isoler certaines parties du texte, afin de mettre en relief les mécanismes qui permettent au récit d'être non fiable.

La structure binaire de Lagmanovitch (1973)

Dans un article intitulé *Acotación a « La Isla a Mediodia »*, paru en 1973 dans la *Revista Iberoamericana*, Lagmanovich explique que l'effet de la nouvelle est conditionné par certains aspects de la narration. Pour le mettre en évidence, il s'appuie sur trois éléments : la structure binaire, le symbolisme mythique, ainsi que les métaphores visuelles et les couleurs. De ces trois aspects, celui qui m'intéresse est la structure binaire. Le symbolisme mythique ne paraît guère utile dans le cadre de mon étude et l'analyse des métaphores visuelles telle qu'elle est menée par Lagmanovitch s'avère moins intéressante pour la recherche des mécanismes textuels de la non fiabilité. Par contre, la structure binaire du récit servira de base pour proposer un nouveau découpage.

Dans son étude, Lagmanovitch (1973) dévoile en premier lieu l'existence de jeux d'oppositions qui sont à mettre en relation avec la notion de dédoublement. Le chercheur distingue plusieurs couples, et parmi eux : réalité/irréalité ; absolu/contingent. Le premier duo se retrouve dans le texte à travers le contraste qui existe entre la vie de Marini en tant qu'agent de bord et la vie de Marini en tant que visiteur de l'île. Au fil de la nouvelle, les actions routinières du personnage paraissent s'enchaîner sans logique, voire présenter un caractère absurde : « Tout cela n'avait pas grand sens, voler trois fois par semaine au-dessus de Xiros c'était aussi irréel que de rêver trois fois par semaine qu'il volait au-dessus de Xiros à midi. » (p. 504) À l'inverse, lorsqu'il se trouve sur l'île, ses sens semblent d'une grande acuité et l'agent de bord paraît hypersensible à l'environnement qui l'entoure : « Il était à Xiros, là où il avait tant de fois désespéré de parvenir un jour. Il s'étendit sur le dos parmi les pierres chaudes, s'habitua à leurs arêtes enflammées et regarda verticalement le ciel ; au loin lui parvint le bruit d'un avion. » (p. 507) L'opposition

entre la réalité et l'irréalité est importante, car, comme nous allons le voir, un renversement s'opère à ce niveau-là.

Autre couple d'opposition : le duo absolu/contingent qui s'exprime encore une fois dans l'opposition qu'il y a entre l'île et la vie quotidienne de Marini. L'absolu concerne ce qui se rapporte à l'île, tandis que le contingent englobe le travail, les amis, la famille, en bref tout ce qui relève de la vie quotidienne de Marini :

Carla venait de lui écrire qu'elle avait décidé de ne pas garder l'enfant, et Marini lui envoya deux mois de salaire et pensa qu'il n'aurait plus assez d'argent pour ses vacances. Carla accepta l'argent et lui fit savoir par une amie qu'elle se marierait probablement avec le dentiste de Trévis. Tout cela avait si peu d'importance à midi, les lundi, jeudi et samedi (et deux fois par mois le dimanche). (p. 505)

L'avortement d'une de ses amantes semble laisser Marini plutôt froid, et lorsqu'il envoie de l'argent à celle-ci, il se soucie avant tout des fonds qui vont lui manquer pour se rendre à Xiros. Le contingent se rattache ici à la vie de tous les jours, tandis que l'absolu concerne l'île. Ce couple d'opposition vient donc faire écho au couple réel/irréel.

En résumé, les termes d'irréalité et de contingent se rattachent à la vie quotidienne et les termes de réalité et d'absolu à Xiros, venant traduire un renversement des valeurs, qui constitue un terreau fertile pour la folie de Marini.

Dans la continuité de ces oppositions, Lagmanovich (1973) distingue deux parties dans le texte, caractérisées chacune par un rapport différent au temps. La première débute dès l'incipit : « La première fois qu'il vît l'île » (p. 503), et se termine après une énième observation de Xiros à travers le hublot : « [...] jusqu'au moment où il pouvait s'approcher du hublot arrière et sentir le verre froid comme la vitre d'un aquarium où se déplaçait lentement la tortue dorée dans l'azur épais. » (p. 506) Cette première partie comprend la découverte de l'île par Marini, la croissance de son intérêt pour celle-ci et son retrait progressif des choses de la vie quotidienne. La seconde

partie commence à partir de « Ce jour-là, les filets se dessinaient avec précision sur le sable [...] » (p. 506) et s'achève avec la dernière phrase.

Lagmanovich (1973) considère que la première moitié de la nouvelle est révélatrice d'un temps commun qui se traduit par la présence de repères temporels relativement précis comme : « La première fois » (p. 503), « Quatre jours plus tard » (p. 503), « une différence de huit minutes dans l'horaire » (p. 503), « Huit ou neuf semaines plus tard » (p. 504), « l'avion passait au-dessus de Xiros à huit heures du matin » (p. 505). Ces repères temporels permettent d'avoir une idée, même vague, du temps qui passe. Dans la deuxième partie, Lagmanovich (1973) considère que l'on est en présence d'un temps non-commun, propre à l'intériorité de Marini. On a trois repères : « Ce jour-là » (p. 506), « Il devait être dix heures » (p. 506), « sous le soleil de onze heures » (p. 507). Le premier marqueur, comme on peut le constater, est très imprécis et ne permet pas de nous situer temporellement. Les suivants, par contre, indiquent une heure précise à une date indéfinie. On peut supposer qu'il s'agit là d'un indice laissé par Cortázar, comme un compte à rebours dont le décompte final nous mènerait au crash de l'avion à midi. Il y aurait donc ainsi un découpage à faire entre un temps commun, qui serait celui où Marini travaille comme agent de bord, et un temps non-commun, qui serait celui où Marini s'imagine à Xiros. Cette proposition de Lagmanovich nous semble pertinente, car elle permet d'illustrer la bascule qui s'opère au cours du récit, depuis la vie quotidienne de Marini jusqu'à sa vision fantasmée de Xiros. On peut regretter toutefois que Lagmanovich n'aille pas plus loin dans son analyse et je me demande s'il ne vaudrait pas mieux diviser le texte en trois parties, plutôt qu'en deux. En effet, la seconde moitié du récit nous plonge, sans que l'on s'en aperçoive, dans le délire de Marini. Néanmoins, dans les dernières lignes, on croit comprendre que celui-ci n'a pas vraiment été sur l'île. Dès lors, pour mon analyse, il me semble plus pertinent de considérer le dénouement comme une troisième partie qui commencerait avec la phrase : « Les fils de Klaios arrivaient en courant et derrière eux les femmes. » (p. 508). Un tel découpage me permettra de

mieux isoler la partie correspondant à la projection de Marini sur l'île, moment clé du récit où la non fiabilité opère à plein régime.

Décalage entre énoncé et situation d'énonciation

Le cadre énonciatif de cette nouvelle, dans la première partie, est délimité par le travail de Marini, les femmes qu'il fréquente, ses proches et la vue de Xiros. Mais à un certain moment, il semble qu'un décalage apparaisse entre l'énoncé et la situation d'énonciation. Qu'est-ce que cela signifie ? Parlant de ce type de décalages, Maingueneau (2004) propose :

L'œuvre littéraire doit non seulement construire un monde, mais encore gérer la relation entre ce monde et l'événement énonciatif qui le porte. Comme tout texte relevant d'un discours constituant, elle thématise de manière tantôt oblique, tantôt directe, ses propres conditions de possibilité. (Maingueneau, 2004 : 222)

Le texte littéraire met donc en forme un monde particulier à travers un énoncé qui s'exprime dans un cadre énonciatif. Partant de là, lorsque l'énoncé entre en contradiction avec ce cadre énonciatif, il y a un décalage qui se crée, c'est ce que Maingueneau appelle la « duplicité énonciative ». Dans la deuxième partie de « L'Île à Midi », un décalage de ce type apparaît. Toutefois, pour s'en rendre compte, il faut revenir à la première partie dans laquelle on remarque le détachement progressif de Marini vis-à-vis de son quotidien. Par exemple, concernant les personnes qu'il côtoie, des noms nous sont donnés, mais sans que l'on sache pour autant ce que ces personnes représentent pour lui. Ce flou vient encore renforcer l'impression d'aliénation que provoque Xiros. Impression qui se confirme au début de la seconde partie, quand Marini se projette sur l'île : « Les lèvres collées au hublot, il sourit en pensant qu'il grimperait jusqu'à la tâche, qu'il entrerait nu dans la mer des calanques du nord, qu'il pêcherait des poulpes avec les hommes de l'île, en se faisant comprendre par des gestes

et des rires. » (p. 506). Cette phrase présente le personnage principal en train d'imaginer ce qu'il pourrait faire sur Xiros, comme en témoigne l'emploi du conditionnel. Ici, l'énoncé colle encore au cadre énonciatif, mais dès la phrase suivante, et en regard de la fin de la nouvelle où l'on comprend que Marini n'a peut-être jamais mis les pieds sur l'île, l'énoncé n'est plus en accord avec la situation d'énonciation :

Rien n'était difficile une fois décidé, un train de nuit, un premier bateau, un autre bateau vieux et sale, l'escale à Rynos, la négociation interminable avec le patron de la felouque, la nuit sur le pont, collé aux étoiles, le goût de l'anis et du mouton, l'aube au milieu des îles. Il débarqua aux premières lueurs du jour et le capitaine le présenta à un vieux qui devait être le patriarche. (p. 120-121)

On a l'impression que le voyage de Marini débute, comme l'indique la juxtaposition de détails sur son parcours et la suite du récit où le passé simple, temps de l'action, est employé. Cependant, sachant qu'il ne se rend probablement jamais sur l'île, on comprend qu'un décalage a lieu entre ce qui est dit (Marini est sur l'île) et le cadre énonciatif (Marini rêve son séjour sur l'île). Cette impression est renforcée par certaines incohérences au niveau des déplacements géographiques du personnage sur l'île. Lorsqu'il sort de la mer on nous dit qu'il « descendit » (p. 122) vers les maisons. Ou inversement, alors qu'il est au sommet du promontoire nord en train de s'imprégner de l'île, on est tout à coup au niveau de la mer : « Il avait déjà la peau brulée de soleil et de vent quand il se déshabilla pour plonger du haut d'un rocher [...] » (p. 507). Ces ellipses contribuent à rendre le récit bancal et donne des indices sur le caractère onirique de ce passage. Néanmoins, cette duplicité prend fin lorsque Marini tente de secourir un rescapé de l'avion qui vient de s'échouer à côté de Xiros :

À quoi bon la respiration artificielle puisque à chaque convulsion la blessure semblait s'ouvrir un peu plus, elle était comme une bouche répugnante qui appelait Marini, l'arrachait à son pauvre bonheur si court dans l'île, lui criait dans un flot de sang quelque chose qu'il n'était plus à même de comprendre. (p. 508)

Les trois études que j'ai citées au début de ce chapitre envisagent toutes le rescapé, futur cadavre, comme étant Marini. Cependant, s'il y a une duplicité énonciative, une ambiguïté persiste.

En effet, on peut s'interroger : s'agit-il bien de Marini ? Rien dans le texte ne nous le dit explicitement : « Klaios regarda la mer, cherchant du regard un autre survivant. Mais, comme d'habitude, il n'y avait qu'eux dans l'île, et le cadavre aux yeux ouverts était le seul nouveau. » (p. 508), la seconde phrase de cette citation, qui vient clore la nouvelle, pourrait être envisagée comme un PDV de Klaios. Ce dernier n'ayant vraisemblablement jamais rencontré Marini, on pourrait comprendre pourquoi il désigne le corps échoué par le terme général de « cadavre ». Cette absence d'identification peut passer pour un détail, mais cela en dit long sur la maîtrise que Cortázar a de son récit et du plaisir qu'il prend à jouer avec son lecteur. On le sait, le jeu est un des thèmes centraux de l'œuvre de l'argentin et dans « L'île à Midi », alors que l'on pourrait penser que tout s'éclaircit et que l'auteur sonne en quelque sorte la fin de la récréation, une ambiguïté, un léger flou, vient donner du « jeu » à la mécanique bien huilée du texte. Cela a pour conséquence d'ouvrir de nouveaux champs possibles, mais aussi d'altérer encore un peu plus la fiabilité de la narration. En effet, en ne disant pas explicitement que le cadavre est celui Marini, l'auteur laisse le texte ouvert. Partant de là, on peut se questionner : sommes-nous bien sortis du délire de Marini ? La narration aurait-elle été menée de manière à nous faire croire que c'est le cas alors qu'il n'en est rien ? Rien ne permet de répondre à ces questions avec certitude. Toutefois, un élément permet de croire que cette hypothèse est envisageable. Si Marini n'a jamais mis les pieds sur Xiros, comment se fait-il qu'il connaisse le nom de Klaios ? Et si dans les dernières lignes nous sommes sortis de la folie de Marini, comment se fait-il qu'il y ait un vieillard qui, comme dans la vision de Marini, porte le nom de Klaios ? Heureux hasard ou indice laissé par l'auteur ? Il est difficile de s'avancer plus loin sans tomber dans la spéculation. Néanmoins, à la lumière de ce qui vient être dit, on constate que cette légère ambiguïté entretenue par Cortázar amène de nouveaux questionnement qui viennent enrichir la complexité de cette histoire et le caractère non fiable d'une narration qui ne dit jamais clairement quel point de vue elle adopte.

« L'Île à Midi » présente une narration non fiable dont j'ai essayé de mettre en évidence certains mécanismes textuels. Bien que cette narration soit à la troisième personne, on a constaté que la subjectivité du personnage pouvait s'exprimer en dehors des propos ou des pensées rapportées par le narrateur. Les perceptions, très nombreuses dans cette nouvelle, ont permis de voir, grâce à la notion de point de vue développée par Rabatel, qu'elles pouvaient être un moyen de communiquer la subjectivité de Marini. Ainsi, les PDV altèrent la fiabilité de la narration en donnant à voir l'île de Xiros à travers le regard de Marini, personnage que l'on voit devenir fou. La deuxième partie de ce chapitre montre également qu'il y a un basculement et une inversion des valeurs qui se produit au moment où l'agent de bord s' imagine être présent sur l'île. Le quotidien répétitif, absurde et irréel disparaît pour laisser place à une perception très précise de ce qui entoure le personnage. La fin de la nouvelle, bien qu'elle révèle qu'il n'y a pas de nouveaux venus dans l'île, ne résout rien et laisse la non fiabilité s'accroître.

Cortázar affirme ici son génie en menant d'une main de maître l'évolution de ce récit, si bien que, même dans les dernières lignes, le jeu, loin de s'achever, reprend de plus belle. Pour certains lecteurs, cela pourra être fascinant, tant c'est fait avec brio, tandis que pour d'autres, cela pourra être frustrant, étant donné que le mystère s'épaissit, au point qu'on se demande si Cortázar se joue de nous ou s'il joue avec nous... Chaque lecteur sera libre d'avoir son idée, mais une chose est certaine, « L'Île à Midi » interroge, trouble, fait réfléchir, et c'est ce qui en fait la richesse.

L'étude textuelle de cette nouvelle a donc révélé que deux mécanismes favorisent ici la non fiabilité de la narration : les PDV et la duplicité énonciative. Il existe sûrement d'autres outils d'analyse dont l'utilisation aurait été pertinente ici. Je suis bien conscient de cela, et c'est pour

cette raison que mon approche de « L'Île à Midi » n'entend pas être limitative, mon objectif étant avant tout de proposer une approche originale de la non fiabilité.

CHAPITRE 2 :

Sournoiserie et trahison dans « Le Verdict »

Si pour les distinguer des écrivains lambda, les grands écrivains avaient pour mètre étalon le nombre d'études publiées sur leur œuvre, Kafka gagnerait à coup sûr le titre de plus grand auteur du XX^e siècle. L'œuvre du Pragoise fait effectivement l'objet d'un nombre considérable de publications. Bien que reconnu mondialement, son succès a pourtant été moindre de son vivant et ce n'est qu'avec l'édition posthume de ses œuvres et leur traduction en différentes langues que s'est établie sa renommée internationale. L'œuvre de Kafka a traversé les frontières, mais aussi les époques. Les univers étranges et absurdes — où les personnages voient le cours de leur vie leur échapper, entraînés par des forces et des logiques qui les dépassent — captivent et résonnent encore aujourd'hui avec force chez le lecteur, se faisant ainsi le témoignage d'une œuvre profonde dont nous sommes loin d'avoir épuisés les possibles. Kafka fascine, c'est peu de le dire, à un point tel que l'analyse de ses textes a dépassé le cadre des études littéraires et s'est vu devenir un objet d'étude dans des champs aussi variés que l'histoire, la philosophie, la religion, la psychologie, etc. De fait, les lectures et les interprétations de son œuvre sont nombreuses et diversifiées, si bien que lorsqu'on étudie Kafka, il est compliqué de trouver sa place au milieu de la pléthore d'analyses existantes.

Afin d'avoir une idée un peu plus claire des types d'études portant sur cet auteur, et aussi pour mieux situer ma lecture, je vais m'appuyer sur les six grands courants que dégage Pascale Casanova dans son ouvrage *Kafka en colère* (2011 : 15). En premier lieu, elle distingue les études internes qui laissent volontairement le contexte de côté. Ensuite, on a les lectures biographiques, psychologiques ou psychanalytiques. Puis, en troisième place, on a les études métaphysiques ou religieuses. La quatrième catégorie concerne les lectures mettant en avant

l'identité juive de Kafka. La cinquième englobe les études historiques et sociopolitiques. Et enfin on a les analyses post-modernes qui considèrent que le sens des écrits de Kafka est ironique et ambigu, et donc indécidable. En ce qui me concerne, je me situerai dans le premier et le dernier courant, car je ne chercherai pas à donner une interprétation de la nouvelle examinée, mais plutôt à en comprendre les mécanismes textuels qui engendrent la non fiabilité. Dans une telle optique, je ne ferai pas appel aux éléments contextuels, ou alors seulement pour mettre en perspective certains points qui me paraissent incontournables².

La nouvelle « Le Verdict », composée au cours d'une nuit de septembre 1912, entre vingt-deux heures et six heures du matin (David, 1980, t.2), met en scène un certain Georg Bendemann. Au moment où commence l'intrigue, Georg vient de terminer une lettre destinée à un ami d'enfance vivant à Saint-Pétersbourg. Assis à son bureau, il pense à ses fiançailles avec une riche jeune fille, à sa réussite personnelle, au succès de l'entreprise familiale et à son ami dont le commerce connaît des difficultés. Il apparaît alors que la relation épistolaire qui lie Georg à cet ami est complètement superficielle et dépourvue de sincérité. On apprend ensuite que Georg s'est décidé à révéler ses fiançailles à son correspondant. Mais avant de poster ce courrier, il rend visite à son père. Les deux hommes discutent et très vite la discussion dérape. Le père commence à s'en prendre au fils, à lui faire des reproches, à lui révéler que lui aussi entretient une correspondance avec cet ami, et qu'il lui a tout révélé de ses fiançailles. En fin de compte, le père condamne son fils à la noyade, sentence que ce dernier s'empressera d'exécuter. Les commentateurs de Kafka sont nombreux et certains d'entre eux, en proposant une analyse de la genèse de l'œuvre, ont déjà évoqué la nouvelle « Le Verdict ». Pour Claude David, par exemple, il s'agit d'un récit qui marque le début de la maturité de l'auteur : « Kafka venait de trouver sa manière, et, d'un coup, il la portait à la perfection. Aucun de ses récits ne dépassera jamais

² Il serait en effet difficile de ne pas évoquer, même brièvement, la *Lettre au père* (1952) et la relation complexe et particulière qu'entretenait Kafka avec son paternel, lorsqu'on étudie une nouvelle comme « Le Verdict ».

l'équilibre, la densité, la progression dramatique du *Verdict*. » (1980, t.2 : 871) Walter Benjamin, pour sa part, voit dans le père du « Verdict » un de ces individus déclinants dont la puissance passée peut réapparaître ponctuellement, ce qui est notamment le cas lorsque le père condamne le fils à la noyade : « Ces puissants nous apparaissent dans un mouvement lent et continu — déclinant ou ascendant. Mais ils ne sont nulle part si terribles que lorsqu'ils surgissent de la plus profonde dégradation : d'entre les pères. » (2000, t. 2 : 413) Dans *L'Art du Roman*, Kundera voit dans certains récits kafkaïens, comme *Le Procès* ou « Le Verdict », un renversement de l'idée de faute et de châtement : ce n'est plus la faute qui cherche le châtement, mais le châtement qui cherche sa faute (1986 : 68). La « *technique de la culpabilisation* » (1986 : 73) est, pour Kundera, un des aspects principaux de l'œuvre de Kafka :

Dans *Le Verdict*, nouvelle étroitement liée à l'expérience familiale de l'auteur, le père accuse son fils et lui ordonne de se noyer. Le fils accepte sa culpabilité fictive, et il va se jeter dans le fleuve aussi docilement que, plus tard, son successeur Joseph K., inculpé par une organisation mystérieuse, ira se faire égorger. La ressemblance entre les deux accusations, les deux culpabilisations et les deux exécutions trahit la continuité qui lie, dans l'œuvre de Kafka, l'intime « totalitarisme » familial à celui de ses grandes visions sociales. (1986 : 74)

L'autoritarisme familial pourrait donc se transposer au niveau sociétal, avec un pouvoir de plus en plus opaque, et duquel émanerait une volonté toujours accrue de transparence envers les gouvernés. Michael Löwy considère aussi qu'il y a un parallèle à dresser entre l'autorité paternelle et l'autorité administrative et impersonnelle. Selon lui, un texte comme « Le Verdict » est traversé par ce qu'il estime être le fil rouge de l'œuvre kafkaïenne, à savoir la critique de l'autorité arbitraire : « La caractéristique principale de cette condition, celle qui rend notre époque « infernale », c'est à ses yeux [ceux de Kafka] l'absence de liberté et la soumission des êtres humains au pouvoir oppressant de l'autorité arbitraire — autorité qui tue. » (1998 : 77) Tout comme Kundera, Löwy pense que cette critique de l'autorité trouve ses racines dans le conflit que Kafka avait avec l'autorité paternelle, et dont la *Lettre au Père* (Kafka, 1952) est un témoignage flagrant. On le voit, ces approches placent au centre de leur analyse les notions

de culpabilité et d'autoritarisme (paternel) arbitraire. Ces commentaires, comme bien souvent dans le cas du « Verdict », s'attachent aux dimensions symboliques de la nouvelle plutôt qu'au texte lui-même, même s'il existe des exceptions, comme Phelan (2011) qui s'intéresse à la structure narrative et que j'évoquerai un peu plus loin. À partir de ce constat, comment expliquer cet engouement moindre pour l'analyse textuelle ? Voilà une question à laquelle on ne peut répondre avec certitude, mais peut-être trouverons-nous un début de piste dans les idées que développe Hannah Arendt sur la prose kafkaïenne dans son article « Franz Kafka » (1987 : 97) :

Par rapport à l'infinie multiplicité des styles possibles, l'allemand de Kafka est comparable à l'eau face à la multiplicité infinie des boissons. Sa prose ne se caractérise par rien de particulier ; il n'y a rien en elle qui puisse enchanter ou fasciner ; elle est bien plutôt la communication la plus pure, et sa seule caractéristique immuable — comme on peut aisément le constater — réside dans le fait que ce qui nous est communiqué l'est de façon beaucoup plus simple, plus claire et plus économique qu'il aurait jamais pu l'être. Ce manque de maniérisme est poussé presque jusqu'aux limites de l'absence de style, et l'absence d'amour pour les mots en tant que tels jusqu'aux limites de la froideur. Kafka n'affectionne aucun mot en particulier, aucune construction syntaxique n'a sa prédilection. Il résulte une sorte de perfection qui semble très éloignée de tous les styles antérieurs.

Selon la philosophe, Kafka aurait une prose froide, pour ne pas dire glaciale, mais dont le dénuement ferait justement la perfection. On comprend que si la plupart des commentateurs ont eu cette vision de la prose kafkaïenne, l'analyse de cette dernière soit passée au second plan, derrière les études d'ordre symbolique. De mon point de vue, l'écriture de Kafka a beaucoup à dire et l'analyse textuelle peut révéler bien des choses sur cette œuvre. Par ailleurs, je pense qu'une telle approche doit prendre en compte les structures narratives, afin de mettre en perspective les mécanismes opérants. Je m'efforcerai donc de montrer, à travers une approche textuelle qui prendra en compte les structures narratives, que dans « Le Verdict », le style kafkaïen comporte plusieurs marques de la non fiabilité.

Pour mener à bien cette étude, les outils méthodologiques employés au chapitre précédent me seront de peu d'aide. En effet, la tension que suscite la non-fiabilité dans la nouvelle de Kafka se base sur des phénomènes et des dynamiques autres que ceux que nous avons rencontrés chez l'auteur argentin. Par conséquent, je laisserai de côté les notions de point de vue selon Rabatel et de duplicité énonciative de Maingueneau. Je me munirai de nouveaux outils plus à même de mettre en évidence les éléments entraînant la non fiabilité. Dans un premier temps, je présenterai ce que l'étude de Phelan (2011) sur « Le Verdict » nous indique concernant la non fiabilité de cette nouvelle et, dans un second temps, je ferai appel à Sebastian Veg et à son article intitulé « Lire les textes de Kafka contre leurs narrateurs, L'exemple du *Procès* » (2006). Veg y postule que le narrateur n'est peut-être pas aussi neutre qu'il n'y paraît. Ici, je voudrai vérifier si mon analyse du narrateur du « Verdict » rejoint celle que mène Veg pour *Le Procès*. J'espère de la sorte montrer comment certains éléments provoquent une instabilité au sein du récit, instabilité qui entraîne une tension à partir de laquelle le récit devient non fiable.

L'approche rhétorique

Le découpage du « Verdict »

Dans un article paru en 2011, James Phelan propose d'analyser d'un point de vue rhétorique la nouvelle. Le chercheur commence son étude en distinguant trois parties dans la narration. La première nous montre Georg assis à son bureau en train de penser à son ami à qui il vient d'écrire une lettre. La deuxième comprend la conversation entre le père et le fils et atteint son point d'orgue avec la condamnation à mort du second par le premier. Enfin, la dernière concerne l'acceptation de la sentence et son application par Georg lui-même. Ce découpage me semble

pertinent et je le reprendrai ici à mon compte, car au-delà de l'analyse rhétorique, il permet de mettre en évidence la place qu'occupe le narrateur au sein de la nouvelle.

Pour Phelan, ce découpage a pour avantage principal de rendre possible la mise en relation entre l'étrangeté du propos et le rythme de la narration. Selon lui, la première partie commence sur un rythme lent pour s'accélérer rapidement dans les parties deux et trois de la nouvelle, avant de ralentir dans les dernières lignes. À partir de ces changements, nous allons voir comment Phelan analyse l'évolution de la nouvelle et si cela donne des indications sur la fiabilité narrative.

L'évolution du rythme

Phelan explique que dans la première partie le jugement interprétatif et le rythme évoluent lentement en raison de la manipulation de la temporalité par Kafka. Lorsque nous rencontrons Georg pour la première fois, ce dernier est à son bureau, il vient d'écrire à son ami une lettre dans laquelle il annonce ses fiançailles. Il pense à son correspondant, à sa propre situation, ainsi qu'au contenu de la lettre. Le récit est alors orienté vers le passé, ce qui crée un effet de ralentissement du rythme. Phelan propose par ailleurs que la principale instabilité concerne l'incapacité de Georg à parler honnêtement avec son ami. Or, à la fin de cette partie, l'instabilité semble devoir se résoudre grâce à la lettre que le protagoniste vient d'écrire. Phelan remarque toutefois qu'il y a une autre instabilité, sous-jacente, qui implique l'opinion que Georg a de lui-même : les jugements comparatifs qu'il émet sur sa situation et sur celle de son ami lui sont constamment favorables. On verra par la suite que le narrateur joue un rôle important à cet égard. La relation amicale, présentée comme spéciale entre Georg et son correspondant, est en réalité tout sauf spéciale, ce qui crée un décalage entre les jugements éthiques de Georg et ceux

du narrateur. Ces points sont très intéressants pour mon étude, car ils montrent que dès le premier tiers de la nouvelle la narration est construite de manière à créer des décalages interprétatifs, suscitant de la sorte une tension qui deviendra croissante au fil du texte et qui sera bien évidemment propice au développement de la non fiabilité.

La deuxième partie de la nouvelle concerne le dialogue avec le père. Plusieurs éléments relevés par Phelan vont continuer d'alimenter l'instabilité du récit, et donc sa fiabilité. Tout d'abord, on remarque qu'au fil de cette conversation, Georg, sous les attaques du père, en vient à douter de la relation qu'il a avec son ami et à se sentir coupable pour une raison que l'on ignore. Phelan estime que Kafka ne nous donne pas accès à l'intériorité du père : « But from the rhetorical perspective what is more significant is that, even as Kafka gradually increases our distance from Georg's interpretive and ethical judgments, he keeps us even more distant from most of Herr Bendemann's. » (p. 11) Le père adopterait une position contre-narrative en attaquant Georg. Comme on le verra par la suite, ce choix narratif a son importance dans la mise en place et la gestion des tensions.

Phelan note également une nette accélération du rythme dans la seconde partie : « Once Georg goes to talk with his father, however, the pace of the narrative accelerates rapidly because (1) the instabilities get complicated with each line of dialogue and (2) each new complication requires new interpretive and ethical judgments. » (2011: 7) Les instabilités déjà évoquées se compliquent trop rapidement pour que le lecteur puisse toutes les interpréter.

L'accélération se poursuit jusqu'à la troisième partie, c'est-à-dire jusqu'à l'acceptation de la sentence. Au moment de la condamnation du père, Phelan constate l'apparition d'un vide interprétatif à cause de cette sentence incompréhensible, car disproportionnée. Par conséquent, lorsque Georg se retrouve le long de la rivière, le lecteur ne saisit que partiellement ce qui

arrive. Cette compréhension se voit encore altérée par la résignation du fils. Quand la narration s'attache aux dernières actions et paroles de Georg, le rythme ralentit, mais cela ne vient pas pour autant clore le vide interprétatif. Au contraire, pour Phelan, cela vient souligner l'étrangeté de la situation. La dernière phrase, en introduisant une perspective autre que celle de Georg, et en revenant à quelque chose du quotidien (la circulation sur le pont), crée un contraste par rapport aux événements qui viennent d'être racontés. Le vide interprétatif ne disparaît pas et s'affirme avec les derniers mots de Georg qui montrent que celui-ci a pleinement conscience de l'acte qu'il va commettre.

Vide interprétatif et auteur implicite

L'approche que propose Phelan est très intéressante et me permet de poser les premiers jalons de mon analyse. Ce qu'il faut retenir ici, c'est le découpage en trois parties de la nouvelle, la perception ambiguë que Georg a de lui-même et l'idée de contre-narration associée au père. Si ces éléments vont être utiles par la suite, il y a deux aspects de l'étude de Phelan qui semblent appeler quelques précisions.

Le premier concerne la notion de vide interprétatif. Cette idée paraît tout à fait valable si nous nous cantonnons au texte, laissant de côté tout élément extérieur pour interpréter ce qui arrive. Je pense en effet que le récit pris seul ne permet pas de résoudre ce vide. Toutefois, Phelan indique dans son étude que Kafka pensait à Freud lorsqu'il a écrit cette nouvelle (2011 : 11) et le chercheur se sert de cela pour dire que nous retrouvons là une dynamique œdipienne de la relation père-fils. À partir de là, on pourrait aussi s'intéresser à la relation que Kafka avait avec son père et à la vision qu'il avait de ce dernier (Kafka, 1952). On trouverait alors certainement une interprétation capable de combler ce vide. Ce dernier n'est pas insurmontable si l'on prend

en compte des éléments appartenant au contexte de création, mais pour le texte pris seul, on peut dire avec Phelan que ce vide n'est pas surmontable.

Le second point est celui de la notion d'auteur implicite que j'ai déjà évoquée en introduction. Cette notion permet à Phelan d'expliquer les logiques narratives. Je ne reviendrai pas sur les raisons qui me poussent à parler de narrateur plutôt que d'auteur implicite, j'ajouterai seulement que cette notion tend à diminuer le rôle primordial que joue le narrateur dans cette nouvelle. Sa présence, plus ou moins marquée, a un impact significatif sur la fiabilité du texte.

L'analyse rhétorique de Phelan permet de montrer à travers le rythme, la perception que le personnage principal a de lui-même et le vide interprétatif qui intervient, que ce texte présente des éléments qui remettent en cause sa fiabilité. Il convient alors d'analyser l'impact que le narrateur a sur la conduite du récit et la manière selon laquelle la conscience narrative s'exprime.

Proximité et distance du narrateur

« Le Verdict » déroute par son dénouement aussi inattendu qu'expéditif, mais au-delà de la chute, et comme bien souvent dans les textes de Kafka, tout le récit s'avère déstabilisant. Dès le début de la nouvelle, il se peut en effet que le lecteur se sente mal à l'aise vis-à-vis du personnage principal, Georg Bendeman, dont les questionnements semblent particulièrement tortueux. Dans la première partie, le narrateur hétérodiégétique et anonyme, loin de tendre vers l'objectivité, paraît ainsi orienter le récit, ou du moins exercer une influence sur la perception qu'en a le lecteur. Comment procède-t-il ? Quelles marques de la conscience narrative pouvons-nous trouver dans le texte ? C'est ce que je vais tenter de montrer dans les prochaines pages.

Un narrateur allié de Georg ?

Concentrons-nous d'abord sur la première partie de la nouvelle qui comprend le moment où Georg se questionne sur le bien-fondé de l'annonce de ses fiançailles à son ami de Saint-Petersbourg, la discussion qu'il a eue à ce sujet avec sa fiancée et la décision qu'il prend de révéler ses fiançailles à son ami dans une lettre. Je délimiterai la fin de cette partie à partir de la phrase suivante : « Enfin, il mit la lettre dans sa poche [...] ». Dans cette première partie, la présence du discours indirect libre, ou plutôt du monologue narrativisé, et le rôle que joue ce dernier dans la narration a des implications sur la suite du récit.

Le monologue narrativisé dans « Le Verdict »

Dès le troisième paragraphe, le narrateur retranscrit les pensées de Georg qui s'interroge sur sa relation épistolaire avec son ami de Saint-Petersbourg. Le narrateur, pour transmettre ces pensées, a recours au monologue narrativisé³, dont voici un extrait :

Qu'écrire à un homme de ce genre, visiblement fourvoyé, et qu'on pouvait plaindre peut-être, mais qu'on ne pouvait pas aider ? Fallait-il lui conseiller de revenir chez lui, de retransférer ici son existence, de renouer avec toutes ses anciennes relations — ce qui ne présentait aucune difficulté — et, pour le reste, de faire confiance à ses amis ? [...] (p. 181)

Georg se questionne à propos de son ami sur plusieurs lignes. Mais ce qui m'intéresse ici, ce ne sont pas tant les doutes de Georg que l'emploi du monologue narrativisé à ce moment de la nouvelle. En effet, un tel choix de la part de Kafka n'est pas innocent, car il aurait aussi bien

³ Par l'emploi de « monologue narrativisé », je reprends ici la terminologie de Dorrit Cohn (1981) qui renvoie aux pensées du personnage formulées par le narrateur, une notion qui se veut moins générale que le terme « style indirect libre » : « L'appellation française traditionnelle, tout comme l'appellation allemande sert en général à désigner non seulement l'expression de pensées silencieuses sous forme narrative, mais aussi l'expression sous la forme même de paroles effectivement prononcées. "Monologue narrativisé" exclut délibérément cette référence ; d'un point de vue littéraire (plutôt que strictement linguistique) l'expression narrativisée de pensées silencieuses pose des problèmes absolument spécifiques, beaucoup plus complexes et intéressants que ceux que pose l'expression narrativisée d'un discours à voix haute. » (1981 : 133)

pu choisir que le narrateur retranscrive ce passage avec un monologue rapporté⁴ au lieu d'un monologue narrativisé. Cela aurait permis une approche plus directe des pensées de Georg et du monologue intérieur qui en résulte. Pour quelle raison le récit de pensées est-il pris en charge par le narrateur ? Pour répondre à cette question, on avancera qu'il s'agit pour la conscience narrative d'un moyen de maintenir un certain décalage entre les propos du narrateur et les pensées du personnage. Cohn précise d'ailleurs que c'est là justement une des particularités de ce type de monologue (1981 : 129) :

Parce que c'est une technique [le monologue narrativisé] qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, et aussi parce qu'elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant.

Dans le paragraphe que je viens d'évoquer, l'accès aux pensées du personnage est médiatisé par la voix d'un narrateur qui peut choisir ce qu'il laisse passer. Néanmoins, il n'y a pas de doute possible, il s'agit bien là des pensées de Georg. Toutefois, si l'on prend les passages qui précèdent et qui suivent ce paragraphe, l'ambiguïté reste de mise. Avant le paragraphe dont je viens de parler, on a :

Il réfléchissait au destin de cet ami qui, mécontent de piétiner au pays, s'était littéralement enfui en Russie, il y avait déjà de longues années. L'ami s'occupait à Pétersbourg d'une maison de commerce qui avait très bien débuté, mais *semblait maintenant* en panne depuis longtemps, *d'après* les plaintes qu'il en faisait à ses retours de plus en plus rares d'ailleurs. Il s'usait donc inutilement à l'étranger ; sa grande barbe russe ne cachait que mal le visage qu'on lui connaissait si bien depuis son enfance et dont le teint jaune *semblait indiquer* une maladie qui évoluait. Il n'avait, *à ce qu'il disait*, aucune relation réelle avec la colonie de ses compatriotes, et presque aucun rapport non plus avec la société indigène ; il *semblait donc* se préparer à un célibat définitif. (p. 180-181 ; je souligne.)

⁴ Genette résume parfaitement dans *Nouveau Discours du récit* (1983 : 35) les différences qu'il y a pour Cohn entre psycho-récit, monologue narrativisé et monologue rapporté : « Je rappelle d'abord que pour Dorrit Cohn les trois techniques fondamentales de cette représentation [du récit intérieur] sont le "psycho-récit" (psycho-narration), analyse des pensées du personnage assumée directement par le narrateur ; le "monologue rapporté" (quoted monologue), citation littéraire de ces pensées telles que verbalisées dans le discours intérieur, dont le "monologue intérieur" n'est qu'une variante plus autonome ; enfin le "monologue narrativisé" (narrated monologue), c'est-à-dire relayé par le narrateur sous forme de discours indirect, régi ou libre. »

Plusieurs éléments sont à considérer dans cet extrait. Tout d'abord, après une mise en contexte — un dimanche matin Georg, assis à son bureau, vient d'écrire une lettre à son ami et il regarde par la fenêtre —, le narrateur arrive au second paragraphe que l'on vient de citer. La première phrase semble relever de ce que Cohn appelle le psycho-récits, comme l'indique le verbe « réfléchissait ». Mais, dès la phrase suivante, il n'y a plus de marqueurs indiquant qu'il s'agit d'un psycho-récit. On passe alors à ce qui ressemble à du monologue narrativisé et il devient difficile de déterminer s'il s'agit du propos du narrateur ou des pensées du personnage. Cependant, certains éléments de langage sont troublants tant ils semblent révéler la présence d'un biais narratorial. Comme on peut le voir dans l'extrait ci-dessus, plusieurs marques dans le texte donnent une valeur hypothétique à ce qui est énoncé, l'exemple le plus flagrant étant l'emploi répété du verbe « semblait ».

Cette incertitude pose problème, peu importe à qui on attribue ce discours. S'il s'agit du propos de Georg, on peut être surpris du peu d'assurance qu'il a concernant les informations qu'il détient sur son ami. Ami qui est tout de même une connaissance de longue date, avec qui il correspond régulièrement. Cela provoque une première tension dans le récit, qui se confirmera par la suite. Cette correspondance est suspecte, et ce, dès le premier abord : qu'échangent-ils dans ces lettres s'ils ne se donnent pas de nouvelles sur leurs vies respectives ? Pourquoi continuer une correspondance aussi superficielle ? Voilà qui est en effet étrange.

Maintenant, qu'en est-il si nous considérons qu'il s'agit des propos du narrateur ? Premièrement, cela révélerait une volonté de sa part de retenir l'information pour se focaliser uniquement sur le point de vue de Georg, point de vue qui, on vient de le dire, est suspect. Deuxièmement, cela pourrait signifier que le narrateur cherche à accorder le plus possible sa voix à celle de Georg, à la confondre avec la sienne, comme s'il voulait le soutenir. Dans tous

⁵ Cf. note 3.

les cas, on le voit, une tension survient de par l'incertitude qui règne autour de données qui devraient être connues.

L'influence du narrateur

Plutôt que de trancher en faveur d'une voix qui s'exprimerait au détriment d'une autre, tant les deux semblent être imbriquées l'une dans l'autre, je suivrai une voie médiane en disant que nous sommes en présence d'un monologue narrativisé, marqué par une forte présence de la conscience narratoriale. Ce sont bien les pensées de Georg qui sont exprimées, ce qui est relativement logique, étant donné que dans la première phrase du paragraphe cité, ce personnage est présenté comme étant en train de réfléchir. Cette transmission de pensées peut se faire grâce au monologue narrativisé où le narrateur est un médium qui nous livre le discours intérieur de Georg. Mais, en mêlant sa voix à celle du personnage, celui-ci met son autorité au service de Georg, comme s'il cautionnait son propos, cherchant à atténuer la tension que provoquent des incertitudes qui auraient été plus marquées avec un monologue rapporté. En ce sens, on peut dire que le narrateur manifeste sa sympathie pour le personnage. Cette proximité, avec son pendant, l'ironie, constitue pour Cohn une des caractéristiques du monologue narrativisé :

Mais si « impersonnel » que soit le ton du contexte, le monologue narrativisé qui s'y fait jour tend à solliciter de la part du narrateur une attitude de sympathie ou, au contraire, un détachement ironique. Pour la raison précisément qu'il associe le discours intime d'un personnage à la syntaxe du récit objectif, il accentue les aspects affectifs de cette subjectivité, mais aussi fait ressortir ironiquement toutes ses fausses notes. (1981 : 141-142)

On pourrait aussi voir dans le passage cité plus haut un effet d'ironie qui, avec cette abondance de « semblait », chercherait à souligner la duplicité de Georg. Il est difficile de trancher, car la frontière de l'un à l'autre s'avère mince. Au vu de la première partie de la nouvelle, il semble clair que le narrateur soutient Georg. Sinon pourquoi lierait-il sa voix aux pensées du

personnage ? Mais si on prend « Le Verdict » dans son ensemble, on comprend qu'il s'agit d'une fausse sympathie (donc d'une ironie ?) et que la prise de distance du narrateur, avec l'abandon du monologue narrativisé dès la seconde partie, laissera Georg seul face aux accusations de son père, révélant ainsi ses contradictions. Un peu comme si le narrateur retirait la caution qu'apportait à Georg son autorité.

Georg, un personnage ambivalent

D'autres passages dans la première partie de la nouvelle sont porteurs d'une ambiguïté qui résulte d'un manque d'assurance dans le propos, comme par exemple lorsque l'on parle du père de Georg et du commerce familial :

Mais Georg, depuis cette époque [la mort de sa mère], s'était jeté sur son travail, comme sur bien d'autres choses, avec beaucoup plus de décision. *Peut-être*, du vivant de la mère, le père — en n'admettant jamais que son idée dans la direction des affaires — avait-il toujours empêché son fils d'agir vraiment par lui-même. *Peut-être aussi*, depuis qu'il était veuf, tout en ne cessant de s'occuper du commerce était-il devenu plus discret ; *peut-être* — *c'était même très vraisemblable* — *des hasards heureux* s'étaient-ils multipliés ; en tous cas, dans ces deux années, l'entreprise s'était développée de façon bien inattendue. (p. 182 ; je souligne.)

Cet extrait est symptomatique de l'ambivalence de Georg et du tour rhétorique employé pour le présenter comme tel. Au moins à partir de la deuxième phrase, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un monologue narrativisé. Il semblerait que non, étant donné qu'il ne s'agit pas du discours intérieur de Georg, mais d'une présentation des événements qui ont eu lieu depuis le décès de la mère. Ici, le narrateur semble vouloir présenter Georg sous un jour flatteur, bien que d'une manière un peu sournoise. En effet, il est dit tout d'abord qu'à la suite du décès de sa mère, Georg s'est pleinement consacré à l'entreprise et que le père s'est dans le même temps retiré de l'affaire familiale. Puis, on nous raconte à grand renfort de « peut-être » que l'entreprise rencontre un grand succès depuis, mais que cela n'est probablement attribuable qu'à de « heureux hasards ». Cela ressemble à l'expression d'un faux compliment destiné à

couvrir le personnage de Georg d'un vernis moral, car si explicitement on nous révèle que l'entreprise est florissante grâce à la chance, « c'était même très vraisemblable », implicitement on nous laisse entendre que depuis que Georg s'est investi dans l'affaire et que le père s'en est écarté, il y a succès. Difficile de ne pas y voir une relation de cause à effet. Kafka s'amuse ainsi avec nous, lecteurs, par l'intermédiaire de son narrateur qui semble au premier abord être du côté de Georg, présenté comme moralement lisse. Or, dès qu'on s'attarde un peu, on constate que ce vernis moral comporte des aspérités dans lesquelles le père s'engouffrera sans ménagement pour faire voler en éclat l'image que Georg a de lui-même. Ainsi, dès le début du récit, certaines ambiguïtés viennent créer une tension qui deviendra croissante par la suite. L'analyse que je viens de faire du début de la nouvelle est essentielle pour comprendre ce qui arrive lors de la confrontation avec le père.

La confrontation

Après avoir écrit un courrier où il décide de révéler ses fiançailles à son ami, Georg glisse la lettre dans sa poche et rend visite à son père pour l'informer de sa décision. S'ensuit une conversation qui mènera à la condamnation à la noyade du fils par le père. La deuxième partie se termine sur l'évocation de cette sentence à la suite de laquelle on voit Georg se jeter d'un pont. L'issue de cette discussion ne manque pas de surprendre. Pourquoi cette condamnation à mort ? Comment la discussion en arrive-t-elle là ? En quoi la position du narrateur diffère-t-elle de celle tenue dans la partie précédente ? Voilà autant de questions auxquelles il faut répondre. D'abord, nous verrons que le monologue narrativisé, et d'une manière plus générale, la présence du narrateur, sont moindres dans cette partie de la nouvelle, voire quasi inexistantes. Puis, nous ferons ressortir comment progresse la conversation entre Georg et son père, de

l'évocation de l'ami de Saint-Pétersbourg à la condamnation à mort, afin de comprendre la raison de cette sentence.

La mise en retrait du narrateur

On a vu déjà que dans la première partie de la nouvelle il arrivait au narrateur de confondre sa voix avec celle de Georg à travers le monologue narrativisé, dans le but de le soutenir. Dans la deuxième partie, le narrateur adopte une attitude inverse. En effet, on ne rencontre plus de monologue narrativisé, ni même de récit de paroles au discours indirect libre. Tous les propos sont rapportés au discours direct. Les pensées des personnages, elles, ne sont évoquées qu'à cinq reprises, soit au discours direct, soit au discours indirect, et ce sont à chaque fois des pensées qui appartiennent à Georg. La première apparaît au moment où le père se lève pour saluer son fils : « “ Mon père est encore un géant”, pensa Georg. » (p. 184) Quelques lignes plus loin, Georg a de nouveau une réflexion sur son père : « “Au magasin, il est pourtant tout différent, pensait-il, comme il s'assied au large ici ! Voyez comme il croise les bras !” » (p. 185) Ces courts accès à la pensée du personnage permettent de rendre l'impression d'autorité et de puissance que produit le père sur le fils. Ces pensées contrastent par ailleurs avec la suite de la scène où l'on nous donne à voir un vieillard affaibli que son fils est obligé de déshabiller : « En voyant ce linge, qui n'était pas très propre, il se reprocha d'avoir négligé son père. » (p. 187) Cependant, le vieil homme va se montrer moins sénile que ce qu'on aurait pu croire et révéler qu'il entretient lui aussi une correspondance avec l'ami de Saint-Pétersbourg. Georg semble avoir une mauvaise pensée pour son géniteur : « “Maintenant, il va se pencher en avant, pensa Georg, s'il allait tomber et s'écraser !” Le mot siffla comme un serpent dans sa tête » (p. 189). La comparaison avec le sifflement du serpent pour la sonorité du mot « s'écraser » laisse penser qu'il s'agit d'une idée coupable, ce que semble confirmer la phrase suivante où il est dit que le père se penche en avant, sans que Georg ne bouge pour le rattraper au cas où il tombe.

Enfin, on voit le personnage principal qui, acculé par les accusations de son père, paraît dépassé : « “ Il a des poches jusque dans sa chemise ! ” se dit Georg, et il pensait qu’il pourrait le rendre impossible dans le monde entier par cette réflexion. Il ne le pensa d’ailleurs qu’un instant, car il oubliait toujours tout. » (p. 190) Dès lors, le personnage n’est plus en mesure de raisonner avec lucidité. Ces pensées de Georg viennent s’inscrire en pointillé dans le dialogue et nous permettent de voir comment il appréhende les événements en son for intérieur. Cela vient souligner la contradiction qu’il y a entre sa pensée et ce qu’il dit, on le voit par exemple avec la fausse assurance qu’il tente de se donner lors de certaines répliques : « — Dix mille fois ! assura Georg, pour tourner son père en dérision, mais le mot prit dans sa bouche une gravité sépulcrale. » (p. 190)

Ici, on peut noter que le narrateur garde ses distances avec les pensées de Georg, il n’est plus question de le soutenir face aux accusations du père et le commerçant se retrouve seul. Les pensées qui sont révélées permettent seulement de constater à quel point ces paroles peuvent être en décalage avec son discours intérieur. Voyons maintenant comment évolue la conversation et comment arrive cette sentence improbable et démesurée.

La lutte contre le père

Cette discussion entre père et fils n’est rien de moins qu’un combat. Mais un combat pour quoi au juste ? La relation va bien au-delà de la simple mésentente et concerne le droit à l’existence de chacun. Ce qui transparaît, c’est que l’un ne peut s’épanouir et se développer sans faire de l’ombre à l’autre. C’est ce que l’on pouvait déjà pressentir lorsque nous avons montré avec quelle hypocrisie (ou peut-être ironie ?) le succès de l’entreprise familiale était expliqué par de « heureux hasards », alors qu’en réalité cela concordait avec un investissement plus important de Georg dans le commerce et une mise à distance du père. Voilà pour ce qui est dit par le narrateur dans la première partie. Maintenant, en regard de la rencontre qui a lieu dans la

deuxième partie, les faits et dires qui nous sont livrés apportent un éclairage différent sur ce succès et témoignent de la relation complexe qu'il y a entre les deux hommes. Tout d'abord, le vieillard n'est pas aussi faible qu'il n'y paraît, du moins pour Georg, puisque lorsqu'il le voit il se dit que c'est encore « un géant ». Ensuite, signe que le vieil homme exerce encore une influence sur son fils, Georg l'informe de sa décision de révéler ses fiançailles à son ami, comme s'il avait besoin de l'assentiment paternel. Enfin, le père est peut-être faible physiquement mais son discours sous-entend que c'est son fils qui l'a mis à l'écart du commerce et que ce dernier lui ment. En effet, quand Georg lui annonce son intention à propos de la lettre, le vieillard rétorque : « Tu es venu me trouver à propos de cette affaire pour la discuter avec moi. Cela te fait honneur, sans doute ; mais ce n'est rien, c'est pis que rien si tu ne me dis pas maintenant l'entière vérité. » (p. 185) Concernant son retrait des affaires, et tout en reconnaissant sa faiblesse, le père dit : « Dans le commerce bien des choses m'échappent, on ne me les cache peut-être pas — je ne veux pas du tout prétendre qu'on me les cache — mais je n'ai plus assez de force, ma mémoire baisse. Je n'ai plus l'œil à voir tout ce qui se passe. » (p. 185) On notera ici encore un discours ambigu, puisque le père, tout en reconnaissant sa faiblesse, ne veut pas dire qu'on lui cache des choses, même s'il prétend le contraire.

On le voit, ce qui a été raconté dans la première partie est nuancé par les mots du père. De fait, la tension s'accroît pour le lecteur qui ne sait plus qui croire. Secondé par le narrateur dans la première partie, Georg passe, ou plutôt veut se faire passer, pour un fils et un ami attentionné. Cependant, dans la deuxième partie, le père vient mettre en doute les bons sentiments de son fils, comme lorsqu'il demande à Georg : « As-tu vraiment cet ami à Pétersbourg ? » (p ; 186), avant de porter des accusations à son encontre.

Les accusations du père

Alors que Georg porte le vieil homme pour le coucher dans son lit, ce dernier apparaît presque gâteux :

Il prit son père dans ses bras et le porta sur le lit. Il éprouva un sentiment d'épouvante quand il s'aperçut, au cours des quelques pas que dura le transport, que le père, contre sa poitrine, jouait avec sa chaîne de montre. Il ne put le coucher tout de suite tant le vieillard se cramponnait à cette chaîne. (p. 187)

Cela se produit au moment où Georg essaie de lui parler de son ami de Pétersbourg. Le père paraît ne pas l'écouter et répète à plusieurs reprises « Suis-je bien couvert ? » (p. 187) Georg finit par répondre que, oui, il est bien couvert. L'attitude du vieux change alors du tout au tout : « Non ! » (p. 188) réplique-t-il, tout en enchaînant : « Tu voulais me couvrir, je le sais, petit vaurien, mais je ne suis pas encore couvert. Ce sont peut-être mes dernières forces, mais il y en a assez pour toi, et même trop ! Je connais bien ton ami. Ce serait un fils selon mon cœur. C'est pour cela que tu l'as trompé toutes ces années. » (p. 188) On peut supposer que la référence à la couverture est un symbole de l'inhumation, comme si le fils cherchait à tuer le père. Deux autres accusations accompagnent celle-ci, une concerne les fiançailles de Georg : « Essaie seulement de t'accrocher à ta fiancée et de t'approcher de moi ! Tu verras si je saurai la balayer loin de toi ! » (p. 190) ; l'autre a trait à la correspondance avec son ami : « Comme tu m'as amusé, aujourd'hui, en venant me demander si tu devais parler de tes fiançailles à ton ami ! Il sait tout petit imbécile, il sait tout ! Je lui écrivais ! » (p. 190)

Le vieil homme accuse donc ouvertement son fils de lui mentir à lui, ainsi qu'à son ami. C'est à ce moment-là que la nouvelle bascule. La simple discussion entre un père et son fils tourne vite au règlement de comptes. Toutefois, certains des éléments mis en évidence plus haut permettent de voir venir ces accusations.

Dans le début de la nouvelle, par le truchement du narrateur, nous sommes amenés à épouser le point de vue du personnage, à croire ses questionnements fondés. Toutefois, la confrontation

avec le père va faire voler en éclats cette bonne foi. Une tension se crée alors entre la duplicité de Georg, avec ses raisonnements tortueux, et les accusations du père, proférées avec excès. Kafka a très bien construit, et surtout mené, son intrigue, en particulier grâce à une utilisation judicieuse de la voix narrative, dont la mise en avant et le retrait favorise la mise en place des instabilités.

Le retour à la « normale »

La troisième partie de la nouvelle comporte à peine deux paragraphes dans lesquels le narrateur nous fait voir Georg après la condamnation de son père. Le fils est alors comme poussé vers l'extérieur par une force : « Georg se sentit chassé de la chambre, il emportait dans ses oreilles le bruit de la chute du père qui s'était effondré derrière lui. » (p. 191) Dans cette partie, le narrateur, en nous présentant Georg comme exécutant la sentence de lui-même, donne l'impression de se ranger à nouveau du côté du personnage. Par exemple, dans la comparaison suivante : « Il sauta le garde-fou, en gymnaste consommé qu'il avait été dans sa jeunesse pour l'orgueil de ses parents. » (p. 191) Georg apparaît dans cette phrase comme un fils dévoué qui a toujours voulu faire plaisir à ses parents. Le narrateur fait ainsi preuve de pitié et cela a une influence sur la perception que le lecteur a de la nouvelle, puisque cette compassion est là pour compenser l'injustice qui est faite à Georg et ainsi souligner le caractère exagéré de ce qui lui arrive.

En terminant « Le Verdict » de cette manière, Kafka met en lumière l'aspect démesuré de ce qui arrive, et cela non sans humour, comme on le voit lorsque Georg croise la bonne qui s'écrie « Jésus ! », exclamation que l'on peut interpréter autant comme de la surprise que comme la révélation à ses yeux du fils se sacrifiant au nom du père. Petit clin d'œil théologique qui peut

pousser à interpréter cette nouvelle comme une parabole. Néanmoins, toujours est-il que cette dernière partie, par le ralentissement dans la narration (Phelan, 2011), tend à mettre encore plus en évidence la non fiabilité du texte. Ainsi, à partir de tout ce qui a été montré, on peut se demander si, comme Veg (2006) pour *Le Procès*, il est possible de faire une lecture contre le narrateur du « Verdict ».

Faut-il lire « Le Verdict » contre le narrateur ?

Sebastian Veg (2006) propose de faire une lecture du *Procès* contre son narrateur anonyme hétérodiégétique. Qu'entend-t-il par-là, lire « contre » le narrateur ? Il ne s'agit pas bien entendu de proposer une lecture qui s'opposerait au narrateur, mais de déceler la présence d'une conscience narratoriale à l'œuvre et de montrer comment celle-ci opère. Au cours de mon analyse, j'ai suffisamment insisté sur la place et le rôle prépondérant joué par le narrateur. Par conséquent, j'adhère totalement à l'idée d'une conscience narrative s'exprimant dans cette nouvelle. Pour Veg, une telle conscience s'exprime en fonction du type de discours employé, direct ou indirect libre :

Il faut donc sans doute comprendre la narration comme un continuum, allant des affirmations clairement attribuées au personnage et non cautionnées par le narrateur (entre guillemets) jusqu'à certains passages où le monologue intérieur narrativisé et le discours narratorial deviennent presque impossible à distinguer. (2006 : 410)

Selon Veg, le style indirect libre constitue la véritable voie d'accès aux pensées de K., alors que le style direct permet de mettre en évidence l'hypocrisie sociale de K.. Au fil du roman, une part croissante serait donnée au discours indirect libre et au discours indirect qui viendraient discréditer les propos de K. rapportés au discours direct. Il y aurait donc un déplacement de l'extérieur vers l'intérieur dans *Le Procès*. Pour « Le Verdict », il en va autrement, c'est le

chemin inverse qui est fait, avec le passage du monologue narrativisé au discours direct. Si la première partie laisse une place importante au monologue narrativisé, le récit de pensées est quasiment abandonné ensuite, et les propos des personnages sont rapportés majoritairement au style direct.

Pour Veg, le discours indirect libre dans *Le Procès* donne accès aux véritables pensées de K. Or, nous avons vu plus haut que si le narrateur du « Verdict » rend compte des pensées de Georg par le truchement du monologue narrativisé, cela ne se fait pas innocemment et de manière objective. Nous avons montré en effet que le narrateur, en liant sa voix à celle de Georg, délègue un point de vue supposément fiable aux pensées du personnage. Dans la manière dont nous sont rapportées les pensées, ou certaines informations sur Georg, transparaît néanmoins de l'hésitation, de l'incertitude. On peut y voir un acte volontaire de la part du narrateur pour influencer la perception que le lecteur pourrait avoir de Georg. À l'inverse de ce que propose Veg pour *Le Procès*, l'emploi du discours direct dans « Le Verdict » permettrait de montrer la « vraie » nature de Georg, et par conséquent les contradictions qu'il y a entre ses pensées et ses paroles.

Il y a un dernier point que soulève Veg dans son étude, il s'agit du biais narratif qui apparaît au fil du récit :

Si le lecteur peut avoir le sentiment d'une culpabilité intérieure ou métaphorique de K., celle-ci est donc un produit de la narration, elle-même marquée par une certaine représentation de la morale, de la hiérarchie, et de la nécessaire assiduité au travail. Le protocole en apparence objectif des événements qui constituent le « procès » de Joseph K. est donc émaillé de « jugements » qui s'introduisent subrepticement dans la narration et orientent le jugement final du lecteur. (2006 : 417)

Si dans le détail les choses ne vont pas de même pour « Le Verdict », dans les grandes lignes cela rejoint ce que nous avons pu observer. Au-delà du récit de pensées, le narrateur imprègne le texte de sa subjectivité. Nous avons pu le constater dans la première partie de la nouvelle lorsque le narrateur relate la place qu'a prise Georg dans l'entreprise familiale, mais cela arrive

également (mais beaucoup plus rarement) dans la seconde partie : « — Dix mille fois ! assura Georg, pour tourner son père en dérision, mais le mot prit dans sa bouche une gravité sépulcrale. » (p. 190) Le choix que fait le narrateur d'employer l'image de la « gravité sépulcrale » n'est sûrement pas le fruit du hasard, car il semble ainsi anticiper la fin de la nouvelle, qui consiste en l'acceptation par Georg de sa faute et donc d'une auto-punition. Ce qui devait être une répartie s'avère ainsi un aveu.

J'ai dit que le narrateur soutenait Georg lorsqu'il rapportait des pensées du personnage au moyen du monologue narrativisé. Mais cela semble un peu plus complexe. Le soutien du narrateur ne serait en fait donné à Georg que pour mieux le trahir. Non pas que le narrateur cherche à s'en prendre d'une quelconque manière à Georg. Mais il tente d'influencer de manière positive — tout en laissant apparaître certaines des failles du personnage — la perception que nous avons de Georg, pour que lors de la confrontation avec le père, les accusations conduisent le lecteur à réviser son jugement. Kafka réussit à mettre dans la balance l'interprétation que Georg a de lui-même et l'interprétation que le lecteur peut avoir de lui. L'auteur exprime ainsi avec une intelligence remarquable ce qui est montré et ce qui est sous-entendu.

On peut en conclure que, dans « Le Verdict », les personnages en présence sont non fiables. Georg l'est de par les accusations de son père qui révèlent sa duplicité. Le père, lui, l'est par la hargne avec laquelle il règle ses comptes et prononce cette sentence sévère, si bien qu'on peut se demander si tout compte fait ce personnage n'est pas fou. Il ne faut pas oublier par ailleurs que le narrateur, par une sorte de mise en abyme, met en avant la non fiabilité de Georg à travers sa propre non fiabilité. En effet, la manière dont il intervient dans la première et la deuxième parties révèle la duplicité de Georg, mais, ce faisant, il se montre lui aussi non fiable puisque sa ligne de conduite varie d'une partie à l'autre.

Kafka montre donc qu'avec une utilisation judicieuse de la conscience narrative, il est possible d'exercer une influence sur le lecteur. Toutefois, il faut tout le talent de l'écrivain pour maintenir à chaque moment un équilibre entre ce qui est montré et ce qui reste sous-entendu. Un mauvais dosage de l'une ou l'autre de ces composantes peut laisser voir de manière un peu trop évidente les « ficelles » de la narration, ou bien encore entraîner des variations trop importantes qui déstabiliseraient le lecteur et le feraient décrocher. Dans « Le Verdict » la perception que le lecteur a des personnages déboussole et transforme, mais ne le perd jamais. Et c'est précisément le style de Kafka.

SECONDE PARTIE

« Rat Race » et « Cloud » (Nouvelles)

Rat Race

Le rendez-vous

Le rat sort de l'obscurité, fuyant on ne sait quoi. Il saute par-dessus une cannette, contourne un lampadaire, passe entre les jambes d'une jeune fille qui ne l'aperçoit qu'au dernier moment et qui échappe un cri. L'écho de sa voix se répercute le long des édifices. Un frisson la parcourt, elle s'arrête de marcher en jetant un coup d'œil aux alentours, mais les flaques de lumière des lampadaires ne révèlent que des bouts de trottoirs jonchés de débris. Sa main plonge dans le petit sac qu'elle porte en bandouillère. Les objets cliquettent à l'intérieur, elle sort un paquet de cigarettes. Un des tubes blancs glisse entre ses lèvres rouges et quand elle l'allume la flamme orangée du briquet révèle un visage aux traits fins et harmonieux. C'est ridicule, pense-t-elle, à part les rats, il n'y a aucun danger. Comme à chaque fois, elle peine à se convaincre. Comme à chaque fois, elle a peur que ça tourne mal.

La nuit a englouti les façades délabrées des bâtiments depuis des heures. Tout est désert et silencieux, comme si personne ne voulait troubler l'obscurité pendant qu'elle digère les blocs d'immeubles abandonnés. Seuls les rats s'activent. La cigarette se consume et la jeune fille se calme... un peu. Tandis qu'elle expire une dernière bouffée, le moteur d'une voiture se fait entendre, le son est faible, au moins quatre ou cinq rues plus loin. « Allez ! » se dit-elle tout haut, et elle reprend sa route. Ses talons font de petits bruits secs et pressés sur les dalles du trottoir. Elle évite les coins sombres en suivant du mieux qu'elle peut le chemin de lumière qui s'ouvre devant elle. Près d'une cabine téléphonique aux vitres brisées, elle entend des rats se battre dans l'obscurité. Sa bouche se tord de dégoût.

La présence de la jeune fille fait tache dans cet environnement. Son allure, la qualité de ses vêtements, sa démarche, indiquent l'appartenance à un autre milieu . Le bruit d'une voiture se fait entendre. Peut-être est-ce la même, plus proche cette fois, à deux ou trois rues... La jeune fille s'arrête à un carrefour et tire de son sac à main un miroir de poche. Elle vérifie son maquillage, sans se presser. C'est une sorte de rituel qu'elle a, ça l'apaise, comme la cigarette. Après avoir un peu réarrangé sa coiffure, elle range le miroir et regarde autour d'elle. D'une des poches de son jean, elle tire un téléphone, examine l'écran et le remet à sa place. Il est presque l'heure, tout va bien. Elle reprend sa marche et prend à gauche au carrefour. À peine a-t-elle tourné que quelqu'un surgit.

— Bonsoir ma jolie !

Mouvement de recul. Une fois l'effet de surprise passé, elle examine rapidement l'individu. C'est un homme dans la cinquantaine, la peau mate, un manteau vert usé et un bonnet décoloré sur la tête. Sur sa barbe de trois jours parsemée de trous apparaît un sourire où il manque plusieurs dents. Deux petits yeux rusés la dévisagent.

— Ernie ! Qu'est-ce que tu fais là ? s'étonne-t-elle.

— Nous avons rendez-vous, n'est-ce pas ?

— Oui mais...

— ... Il faut qu'on parle, la coupe-t-il.

Un son, encore celui d'un moteur, très proche cette fois. La voiture roule doucement. La fille jette un coup d'œil par-dessus son épaule, puis demande à Ernie :

— Qu'est-ce qui se passe ? Ça ne peut pas attendre ?

— Je veux cinquante mille de plus, maintenant !

— Quoi ! Non mais, t'es malade, qu'est-ce qui te prend ?

Le clochard se penche sur le côté et regarde dans le dos de la jeune fille, au bout de la rue deux phares apparaissent et commencent à avancer vers eux. Ernie lui empoigne le bras, l'attire dans

l'obscurité et la plaque contre le mur. En se serrant contre elle, il chuchote dans le creux de son oreille :

— Alors ?

La voiture, à une cinquantaine de mètres, continue d'avancer. D'un geste énergique, Ernie resserre son étreinte et pose sa main sur les fesses rebondies de la jeune fille. Cette dernière sent l'érection du bonhomme à travers ses vêtements. Le salaud, pense-t-elle, il profite de la situation. Ulcérée, elle essaie de le repousser, se débat, mais Ernie la maintient avec fermeté contre le mur en souriant. La voiture est à leur niveau. C'est le moment, se dit-elle, et elle se met à crier :

— Au secours ! Au secours !

Le véhicule s'arrête. Les vitres sont baissées, une voix sort de l'habitacle :

— Y a quelqu'un ?

— Au secours ! Aidez-moi !

Une portière s'ouvre, puis une autre, et encore une autre. Trois types portant des vestes de sport, sûrement des étudiants, prennent place sur le trottoir et regardent vers le mur du bâtiment. Ils entendent des gémissements et des bruits de lutte, mais ne voient rien. Soudain, l'un d'eux se met à avancer, les deux autres échangent un regard hésitant, puis lui emboîtent le pas. Contre les briques rouges, la jeune fille tente de se soustraire à Ernie. Quand les gars repèrent le couple improbable, ils s'empressent de les séparer. Deux mains se posent sur les épaules d'Ernie et le balancent sur les dalles du trottoir, tandis que le meneur, un grand blond aux larges épaules, passe un bras autour des épaules de la jeune fille et la ramène vers la voiture. Ses manières sont douces, il a des mots qui se veulent rassurants. Après s'être assuré qu'elle allait bien, il rejoint ses camarades qui se tiennent de part et d'autre de l'agresseur, toujours au sol.

— Lève-toi !

L'homme obéit et se met debout, lentement, en baragouinant excuses et supplications.

— Ta gueule !

Docile, Ernie se tait.

— T'as pas honte de profiter de la faiblesse d'une demoiselle !

Et sans prévenir, il balance son poing dans la figure mal rasée. Le coup est puissant et précis. Ernie tombe au sol, sonné. Derrière, la jeune fille sursaute. Sans un regard pour le corps inerte, le justicier retourne à la voiture. Les deux autres s'accroupissent à côté de la masse étendue et se penchent sur le visage où coule un filet de sang. L'un d'eux, un grand gaillard grassouillet, a un haussement d'épaules et se lève, bientôt suivi par le troisième, un gars mince à l'air vif. Leur ami est en train de parler avec la fille :

— L'endroit est dangereux, surtout pour une fille comme toi. Si tu veux, on peut te déposer quelque part.

— Oui, je veux bien, mais... vous êtes sûr que ça ne vous dérange pas ?

— Mais non, pas du tout ! On ne va quand même pas te laisser toute seule, sans défense, dans ce coin pourri.

Elle a un sourire gêné pendant qu'il dévoile ses dents blanches et ajoute d'une voix de velours :

— Allez, monte dans la voiture, on te ramène chez toi.

Les trois garçons regagnent leurs places dans l'automobile. La jeune fille n'a pas bougé, elle cherche quelque chose dans son sac à main.

— Qu'est-ce que tu fais ? demande l'un des types.

— Rien, je vérifie juste que je n'ai rien perdu tout à l'heure.

À l'intérieur de la voiture, le conducteur, l'air goguenard, chuchote à ses amis :

— La meuf vient de se faire agresser, et la première chose qu'elle pense à faire, c'est de vérifier qu'il ne manque rien dans son sac à main. Ah la la, les filles, j'te jure...

Les deux autres se mettent à ricaner. La fille ne les entend pas. Faisant mine de s'affairer dans son sac à main, elle jette un coup d'œil inquiet vers Ernie. Il est toujours évanoui, la tête tournée

vers elle. Elle se demande s'il est réellement sonné. Peut-être que non, elle décide de croire que non. Tandis qu'elle retourne vers la voiture, quelque chose glisse de sa main.

— C'est bon, j'ai tout ! s'exclame-t-elle en prenant place sur la banquette arrière. Au fait, c'est quoi vos noms ?

Le conducteur se charge des présentations :

— À côté de toi, c'est Matt ; Matt, le grassouillet, la salue d'un signe de tête. À la place du mort, c'est Will ; Will lève mollement la main en guise de bonjour. Et moi, c'est Dave. À ton service... dit-il en essayant de faire une vague révérence qui fait sourire la jeune fille.

— Et toi, ma belle ?

— Moi, c'est Maria.

— Enchanté, Maria.

— Bon, maintenant que les présentations sont faites, on peut y aller ? demande Will.

— Oui, oui, on y va, répond Dave. Excuse-moi de me montrer poli.

— Ferme-la et conduis.

Matt regarde Maria en secouant la tête, l'air de dire : ne fais pas attention, ils sont toujours comme ça.

La voiture démarre et s'éloigne. À peine a-t-elle disparu au coin de la rue qu'Ernie ouvre les yeux et se relève. D'une main, il se masse la mâchoire. « Le salaud a une bonne droite ». Après s'être étiré, il se rend à l'endroit où se tenait Maria lorsqu'elle fouillait dans son sac à main. Il regarde au sol, et ses yeux ne tardent pas à discerner, coincé entre un emballage de saucisses et une canette de bière, deux morceaux de papier rectangulaires qui, à la lumière, se révèlent être des billets. Sur la face abîmée un sourire troué se dessine.

— Deux cents... pas mal. C'est un début.



La voiture longe des trottoirs pleins de détritiques depuis quelques minutes. Dave tourne à droite au carrefour, puis à gauche au suivant. Maria, assise à l'arrière, sait qu'ils ne sortiront pas du quartier, mais elle ne dit rien, cela fait partie du plan. Elle a envie de fumer. Pour éviter d'y penser, elle observe les garçons. Matt n'arrête pas de lui jeter des coups d'œil qu'il croit discrets, il la surveille. Will, coude sur la portière, se ronge les ongles en scrutant les ténèbres environnantes. Et Dave, lui, a l'air serein, bien calé dans son fauteuil, main sur le volant, profitant de l'air frais de la nuit qui glisse sur son visage. Ses yeux croisent parfois ceux de Maria dans le rétroviseur, mais elle esquivé son regard à chaque fois. À l'extérieur tout est sale, délabré, mort.

— Oh putain ! Qu'est-ce que c'est que ça ? s'écrie soudain Will.

Maria tourne la tête, il y a un chat au milieu de la route. Mais elle se rend compte que le museau et la queue sont trop fins pour être ceux d'un chat. La bête est un rat énorme. Ils peuvent même distinguer avec précision ses petits yeux noirs qui absorbent la lumière. La voiture roule droit sur lui. Debout sur ses pattes arrières, l'animal se lisse les moustaches et, au dernier moment, s'élance pour éviter le véhicule. Des reflets bleus se mettent à courir le long de son pelage. Il atterrit un mètre plus loin, en dehors de leur trajectoire. Dave donne alors un coup de volant.

La voiture a un hoquet. Maria a beau détester les rats... elle sent sa gorge se serrer.

Le silence s'épaissit dans le véhicule.

— T'es vraiment un con, finit par lâcher Will en recommençant à se ronger les ongles.

— Rhôô, ça va ! On peut bien s'amuser un peu.

— T'étais vraiment obligé de faire ça ?

— C'est la loi de la nature, mon pote. Il était gros mais... il est tombé sur encore plus gros !

Et Dave commence à s'esclaffer de sa propre vanne.

— N'empêche, insiste Will, c'était pas utile.

L'autre hausse les épaules. Arrivés à un carrefour, ils tournent à gauche. Le véhicule continue de glisser le long des rues, indifférent aux poubelles renversées, aux cabines téléphoniques défoncées et aux bancs retournés. Dave s'enfonce un peu plus dans son siège et tend une main par la fenêtre. Cette sensation lui plaît, il ne sait pas pourquoi, mais ça lui donne l'impression d'être libre. Il se sent bien. Ces rues sont pour lui le monde tel qu'il se l'est toujours représenté : laid, sale et dangereux. Ici, pas de trucages, pas de mensonges. Il a hâte d'arriver, il en tremble presque. Pour patienter, il allume l'autoradio. Les notes criardes d'une guitare électrique jaillissent des haut-parleurs et emplissent l'habitacle. Il se met à bouger au rythme de la musique. La soirée va être bonne. Il fumerait bien un joint. Son regard croise celui de Maria dans le rétroviseur, il lui fait un clin d'œil, mais elle détourne la tête. La soirée va être bonne... La musique s'arrête d'un coup. Dave jette un regard assassin à Will.

— J'étais dedans ! Pourquoi t'as coupé ?

— J'ai pas envie d'écouter la radio, répond Will accoudé à la portière, la joue calée dans la main.

— Et moi, j'ai envie.

— Je ne comprends pas.

— Ben quoi, ça t'arrive jamais de vouloir écouter de la musique ?

— Ce que je veux dire, c'est... je comprends pas comment tu peux trouver ça agréable.

— Putain, mec ! On est censé passer une bonne soirée, et toi tu viens casser l'ambiance.

Détends-toi un peu et profite, merde !

Will ne relève pas, il continue de regarder droit devant lui. Dave pivote alors vers Maria.

— Est-ce que ça te dérange si on passe récupérer quelque chose avant de te ramener chez toi ?

Les yeux du conducteur s'arrêtent sur ceux de la passagère. Le regard de la fille coulisse vers la rue.

— Non, c'est bon, dit-elle.

Cette réponse est suivie d'un soupir sonore provenant de l'avant.

— Qu'est-ce que t'as encore à souffler ? s'exclame Dave qui commence à s'irriter de l'attitude de son ami.

— C'est pas nécessaire d'en faire autant.

— On a le droit d'être courtois, c'est pas interdit que je sache ?

— Pfff, comme si ça avait de l'importance.

— Bon, écoute, je commence à en avoir marre, s'exclame Dave. Je vois bien que tu fais la gueule depuis tout à l'heure et ça commence à me taper sur le système. Alors maintenant, soit tu me dis ce qui ne va pas, soit t'arrête de tirer une tronche de six pieds de long.

Will se tait et laisse passer quelques lampadaires avant de demander d'une voix sourde :

— Pourquoi tu l'as frappé ?

Maria peine à entendre. La voiture tourne à gauche. Malgré le peu de lumière, la jeune fille voit que Dave serre la mâchoire.

— Parce que ça faisait plus réaliste. On parlera de ça plus tard, si tu...

— Mais pourquoi ? s'indigne Will en se redressant sur son siège. C'est un scénario, un scénario putain ! On a juste à s'en tenir à ça, pas la peine de frapper qui que ce soit.

La main droite de Dave quitte le volant pour agripper la nuque de Will et l'attirer vers lui. Le front posé contre sa tempe, Dave chuchote quelque chose à son oreille. Maria n'arrive pas à saisir ce qu'ils se disent, elle se penche un peu en avant, mais Matt choisit précisément ce moment pour lui parler.

— Euh Maria, où est-ce qu'on doit te déposer ?

Dave vient de lâcher Will, Maria n'a rien entendu. D'une voix blanche, elle répond :

— Je vous dirai quand on sera sorti du quartier.

— Ah ok, d'accord.

Matt n'insiste pas.

Plus personne ne parle. Maria sent, ou plutôt sait, que quelque chose ne tourne pas rond. Ils devraient déjà être arrivés. Dans la voiture, on n'entend plus que le ronronnement du moteur. Elle a envie de fumer. Nouveau coup d'œil aux autres passagers. Matt a des gouttes de sueurs qui coulent le long de son épaisse nuque, Will se ronge les ongles avec tant d'acharnement qu'on dirait qu'il va se bouffer les doigts et Dave continue de se donner un air décontracté. Maria note cependant que les jointures de ses doigts ont blanchi sur le volant. Elle voudrait regarder son téléphone, vérifier l'heure, s'assurer que tout va bien. Mais elle n'ose bouger. Ne pas oublier, elle est la rescapée d'une agression, ils sont ses sauveurs. Un léger tremblement commence à agiter sa main qu'elle fait aussitôt disparaître sous sa cuisse. Il lui faut une cigarette. Tout à coup, une mélodie bizarre s'élève dans la voiture, étrangement bruyante. Cette musique paraît déplacée ici, c'est... mais oui, c'est le générique de ce dessin animé, quand ils étaient petits, c'est... c'est Pokémon ! Dave coupe la sonnerie et Maria éclate de rire. C'est plus fort qu'elle, elle ne sait pas pourquoi elle rigole, elle sait juste qu'elle ne peut pas se retenir. Le rire devient tel qu'elle a du mal à reprendre sa respiration. Dave s'étonne :

— Quoi, qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi tu rigoles ?

Maintenant, c'est au tour de Will de rire.

— Mais quoi ? s'indigne Dave. Mais quoi à la fin ?

Dave leur jette des regards ahuris, il est déstabilisé. Finalement, Will tente de lui expliquer :

— Mec, ta sonnerie... T'aurais pas pu trouver mieux ? Pokémon, sérieusement ?

Matt qui vient de comprendre devient lui aussi hilare. Dave secoue la tête, visage fermé.

— Et le pire, continue Will, c'est que tu demandes pourquoi on rigole.

Nouvelles effusions de rires. Dave ne réagit pas. Après deux carrefours, comme les autres ne semblent pas vouloir se calmer, il ralentit et s'arrête. Le moteur ronronne doucement et les rires se calment peu à peu. Deux minutes plus tard, le silence règne de nouveau dans la voiture, pourtant Dave ne semble pas décidé à repartir, ses yeux sont rivés sur le téléphone. Will prend alors la parole :

— Oh, ça va. C'était pas pour se moquer, le prends pas comme...

— Ta gueule ! l'interrompt Dave.

Il pose son téléphone.

— Cette sonnerie, reprend-il, je l'ai attribuée à un contact précis pour être certain de ne pas manquer ses messages. Cette sonnerie, elle veut dire qu'on vient de recevoir les infos, bande de cons !

Puis, se tournant vers Maria, avec un grand sourire :

— Ne t'en fais pas ma belle, ça sera bientôt fini.

— C'est loin ? demande Will, soudain grave.

— À deux rues d'ici.

Dave jette à nouveau un œil à son téléphone, démarre la voiture et appuie à fond sur l'accélérateur. Les pneus crissent, la voiture s'élance. Levant un bras par la fenêtre, il pousse un cri aigu qui vient s'ajouter au crissement des pneus : « Que la fête commence ! », puis se met à rire alors que la voiture fonce au milieu de la rue.

En quelques secondes, les blocs qui les séparaient de leur destination sont franchis. Ils se trouvent maintenant devant l'entrée d'un parking souterrain.

— C'est là ? demande Will.

— C'est là, répond Dave.

Et il engage la voiture. À l'arrière, Maria sent la nausée monter en elle. Cet endroit n'est pas l'endroit habituel, ce n'est pas du tout, mais alors pas du tout, l'endroit habituel. Il faut qu'elle les prévienne. Fouillant dans son sac à main, elle sort son téléphone. La voiture s'enfonce dans le premier sous-sol. Maria tape à toute vitesse l'adresse du lieu. Dave l'observe dans le rétroviseur en souriant. À un moment, il lève discrètement la main pour arrêter Matt qui s'apprête à prendre le téléphone de Maria. Cette dernière ne remarque rien. Deuxième sous-sol. Elle appuie sur la touche d'envoi et une fenêtre s'ouvre aussitôt, indiquant : « Échec connexion ». Il n'y a plus de réseau. Levant la tête, elle aperçoit enfin le grand sourire de Dave. Au même instant, la voiture amorce un virage et descend encore d'un niveau.



Le silence de la nuit est déchiré par le rugissement d'une voiture qui bondit au milieu du carrefour en faisant crisser ses pneus. Conduite par une main experte, l'auto file le long des avenues désertes, avec en ligne de mire un centre commercial abandonné. Sur l'étendue de goudron qui s'étend devant le bâtiment, le véhicule doit slalomer entre de grands lampadaires de métal inutiles et des carcasses de chariots rouillées. Une fois ces obstacles passés, le bolide achève sa course devant le rideau de fer de l'entrée principale, contre lequel le moteur continue de vociférer. Les aboiements mécaniques se poursuivent ainsi pendant plusieurs minutes, jusqu'à ce que s'ouvre une porte dérobée d'où émerge une adolescente. Efflanquée et très blanche, le visage encadré par de longs cheveux blonds, cette dernière porte un t-shirt blanc trop grand pour elle, dont les manches, malgré leur longueur, ne parviennent pas à dissimuler les marques de pique au creux de ses coudes. L'avant-bras levé pour se protéger de la lumière des phares, elle s'avance côté conducteur. À son approche, une vitre coulisse, révélant une

femme au teint sombre et aux cheveux crépus, portant une veste de cuir noir et des gants assortis. La junkie plisse les yeux en annonçant d'une voix atone :

— Ernie demande si vous avez l'argent.

La réponse vient du côté passager.

— On l'a. Pourquoi il ne le récupère pas lui-même ?

L'adolescente se penche et aperçoit une belle trentenaire vêtue d'un cuir marron qui la scrute avec attention à travers des lunettes de style aviator. À l'arrière, une femme, avec de larges épaules et le bas du visage masqué par un bandana rouge, la dévisage également. Fascinée par ce bandana, la junkie se perd un instant dans la contemplation des motifs qui le parsèment.

— Oh, tu m'entends ? Pourquoi il ne vient pas lui-même ? répète-t-on à l'avant.

L'adolescente revient à son interlocutrice et lâche un grand sourire. Dans la voiture, les trois femmes ont un mouvement de recul. Ce sourire est désastreux. La bouche de la fille est tellement ravagée par les drogues, qu'elle semble pourrir de l'intérieur. Mais l'adolescente ne prête aucune attention à leurs mines horrifiées, trop occupée qu'elle est à rassembler les mots évanescents qu'elle doit leur livrer.

— Il a dit que c'était Julie qui devait lui apporter l'argent... seule, finit-elle par articuler.

Un poing s'abat sur le tableau de bord.

— L'enfoiré !

Puis, prenant une grande inspiration, la femme à la veste marron se tourne vers ses deux camarades :

— Bon, je vais y aller, on a assez perdu de temps comme ça. Il faut retrouver Maria au plus vite. Danie, donne-moi la mallette.

Une petite valise noire passe à l'avant.

— Tu ne devrais pas y aller seule, je le sens pas, déclare la conductrice.

— Ne t'en fais pas Rhokya, ça ne va pas durer trois heures. Je donne l'argent à cette crevure et on fonce chercher Maria.

Sur ces mots, la femme ouvre la portière et sort avec la mallette à la main. L'adolescente, immobile, est perdue dans ses pensées.

— Alors, on y va ? demande la trentenaire en claquant des doigts pour sortir la toxicomane de sa rêverie.

La junkie lui jette un coup d'œil perplexe.

— Il a dit que c'était Julie qui devait lui apporter l'argent... vous êtes Julie ?

— Oui.

— Ok, cool... je crois qu'on peut y aller alors... ah non, attendez ... vous avez bien l'argent ? Parce que si vous ne l'avez pas, ça ne va pas plaire à Ernie.

— Oui, il est là, lui répond la voix exaspérée de la jeune femme.

L'adolescente sourit faiblement et se met à marcher vers la grille. Arrivée à deux mètres de la porte, Julie lui agrippe le bras. La droguée tente timidement de se libérer, la trentenaire s'empresse de la rassurer.

— Je ne te veux pas de mal, ne t'inquiète pas.

Et pour prouver sa bonne foi, elle relâche son étreinte.

— Écoute, j'ai quelque chose à te proposer, poursuit-elle. Si tu le souhaites, tu peux rejoindre notre groupe. Dès maintenant. Pour ça, tu n'as qu'à monter dans la voiture. Il ne faut pas que tu aies peur d'Ernie, si tu es sous ma protection, il ne te fera rien.

Pour bien appuyer son propos, elle répète la phrase en accrochant son regard à celui de la junkie.

— On peut t'aider, tu sais. On peut te fournir un toit, des vêtements, tout ce dont tu as besoin. On peut même te faire décrocher en douceur. Parmi nous, certaines sont d'anciennes toxicomanes, elles te guideront pour arrêter, et plus personne n'osera te faire de mal. Nous te

protégerons, nous serons ta famille. Une famille composée uniquement de femmes bienveillantes. Qu'est-ce que tu en dis ? Ça serait mieux que cet endroit, non ?

L'adolescente ne réagit pas et ce n'est qu'au bout de quelques secondes qu'elle se met à hocher la tête en souriant. Satisfaite, Julie lui tapote l'épaule mais, à sa grande surprise, alors qu'elle pensait voir la fille prendre la direction du véhicule, cette dernière se détourne et ouvre la porte dérobée dans la grille. Julie femme tend la main pour la retenir.

— Attends ! Je ne peux pas te forcer à nous suivre, mais si jamais tu changes d'avis, appelle-moi. On viendra te chercher.

Une carte de visite glisse dans la paume de la junkie qui, sans un mot, pénètre dans le bâtiment.

À peine la porte se referme-t-elle, que trois petits sachets transparents remplis d'une substance marron atterrissent aux pieds des deux femmes. Aussitôt, l'adolescente se jette au sol en gesticulant avec frénésie pour les récupérer, avant de partir en courant sous le regard médusé de Julie. Lorsque l'écho des pas de la droguée disparaît au loin, une forme noire commence à sortir de l'obscurité, se densifie à chaque pas, jusqu'à prendre corps et revêtir les traits d'un homme dans la cinquantaine, légèrement vouté, qui avance les mains dans les poches de son manteau.

— On dirait que tu viens de perdre une recrue, lance le nouveau venu en désignant le sol d'un signe de tête.

Julie regarde dans la direction indiquée et aperçoit sa carte de visite qui gît par terre, froissée et abandonnée.

— Il fallait la glisser dans une poche, poursuit l'homme, là au moins elle ne l'aurait pas lâchée pour prendre sa dope, et qui sait, peut-être qu'un jour tu l'aurais recrutée.

— Et tu vas me faire croire que tu l'aurais laissée partir ? réplique Julie, sur la défensive.

Un rire aigu agite les épaules du bonhomme.

— Nous nous connaissons si mal tous les deux. Bien sûr que je l'aurais laissée partir, je n'oblige personne à rester.

— Foutaise !

— Allons, allons, je ne suis pas aussi mauvais que tu le crois.

Julie relève le menton :

— Ernie, je te préviens, si tu m'as fait venir pour me convaincre que tu es autre chose qu'un connard, tu perds ton temps.

L'homme lui jette un coup d'œil amusé et se met à fourrager son nez avec son index.

— Écoute, reprend Julie sans prêter attention à son manège, tu as demandé de l'argent, le voilà, cinquante mille, comme promis. J'ai rempli ma part du marché, maintenant, dis-moi où est Maria.

Tout en inspectant son doigt, Ernie secoue la tête, visiblement déçu.

— L'argent, toujours l'argent... Ce monde est décidément en train de se perdre en futilités.

— L'argent, une futilité ?

— Oui. Du moins, pour nous qui en possédons suffisamment pour le considérer comme tel. À vrai dire, si je t'ai demandé de venir, ce n'est pas pour parler de ça. Mais marchons un peu, veux-tu, cela nous laissera le temps de discuter des choses réellement importantes.

Et d'un geste de la main, il invite Julie à le suivre.

— La vie d'une de mes filles est en danger ! lance cette dernière. Il est hors de question que j'attende une seconde de plus. Tu voulais de l'argent, tu l'as. Maintenant dis-moi pourquoi Maria n'est pas arrivée et où elle se trouve à présent.

— Tu es inquiète pour ta petite, comme c'est touchant...

Poings serrés, Julie fait un pas menaçant vers le mendiant qui s'empresse d'ajouter :

— Je n'ai pas encore envoyé l'adresse du lieu aux... « compagnons » de Maria. Dès lors, ta petite est en sécurité, fais-moi confiance. De plus, tu ferais bien de m'écouter, ce que j'ai à te dire vous concerne au plus haut point, Maria et toi.

Et sans attendre, il s'élance dans l'allée. Après deux secondes d'hésitation, Julie lâche un juron et le suit.

Le duo se met en marche entre deux longues rangées de boutiques abandonnées, aux vitrines brisées et aux étagères renversées. Seuls les reflets pâles et colorés des quelques devantures encore en état permettent à la jeune femme d'entrapercevoir des fragments de ce lieu dévasté. Le chemin n'est pas facile à distinguer avec la faible luminosité. Pourtant, Ernie serpente avec agilité au milieu des gravats et du mobilier désarticulé qui jonche le sol, alors que Julie n'a de cesse de s'écraser les orteils contre les blocs de béton qui surgissent sur son passage. De temps à autre, la jeune femme échappe un grognement de douleur qui, invariablement, attire l'oeil rieur d'Ernie. Cet enfoiré le fait exprès. Julie a envie de foutre une mandale à ce rat puant et de le torturer jusqu'à ce qu'il révèle où se trouve Maria... Mais la diplomatie avant tout, se répète-t-elle.

Après avoir cheminé plusieurs minutes, ils débouchent sur une place au milieu de laquelle se trouvent des tables et des chaises de bar renversées les unes sur les autres, ainsi qu'une fontaine en pierre ébréchée où l'eau ne coule plus depuis longtemps. Le plafond, quant à lui, ne se résume plus qu'à une charpente métallique affaissée, squelette brisé de ce qui fut autrefois une verrière. Ernie se met à désigner chaque objet en tournant sur lui-même, sa rotation s'achève l'index pointé vers une boutique située à côté d'un escalator en panne. Julie plisse les yeux. Sous une enseigne où clignote l'inscription « Paradise », elle aperçoit dans la vitrine un Jésus grandeur nature cloué à un crucifix de bois. Comment ce dernier a-t-il pu atterrir ici ? Mystère. Aux pieds du prophète, lui faisant face, un mannequin manchot est accroupi dans une position

évocatrice, pendant que tout autour d'autres pantins mutilés prennent des postures suggestives.

Le Christ, la tête penchée sur le côté, regarde dans le vide d'un air désabusé, comme si cette Cène lui avait fait perdre toute foi.

— Ce sont les nouveaux qui ont fait ça, explique Ernie.

Pas de réaction.

— J'espère que tu ne crois pas en Dieu ? ajoute-t-il. Sinon ça pourrait être terriblement offensant...

— Qu'est-ce que ça peut bien te foutre ce en quoi je crois ?

— Ah mais, au contraire, je pense que c'est essentiel... Ne sommes-nous pas définis par nos croyances ?

— Peut-être bien. Tout ce que je sais moi, c'est que je crois en ce que je pense être le mieux et le plus juste.

— Et tu as raison. D'ailleurs, moi aussi je crois en ce qui est le mieux et le plus juste. Nous ne sommes pas si différents, tu vois.

— Ne nous mets pas dans le même panier !

— Et pourquoi pas ?

Julie crache au pied du mendiant.

— Tu n'es qu'un rat. Si nous parlons, si nous faisons des affaires ensemble, c'est uniquement parce que nous avons tous les deux intérêt à le faire.

— Mmm, intéressant. Et selon toi, quel est mon intérêt ?

— Bien que tu prétendes le contraire, cela me semble évident : l'argent.

Ernie la fixe quelques secondes, puis éclate de rire. Julie se retient de lui sauter au cou.

— Je suis un peu déçu, finit par dire le bonhomme. Je te pensais plus intelligente que ça.

— Et bien, réplique-t-elle de mauvaise grâce, dans ce cas, je t'en prie, explique-moi pourquoi tu fais ça ?

— Mais pour la même raison que toi, pour asseoir mon pouvoir.

— Pff... Tu apprendras que, nous autres, nous n'agissons pas pour le pouvoir. Nous agissons pour une cause. Encore une fois, toi et moi, c'est le jour et la nuit, ça ne sert à rien de nous comparer.

— Oh, Julie ! Cesse donc d'être aussi naïve avec ta cause vertueuse et désintéressée...

— Tu insultes notre cause ?!

— Je n'insulte rien du tout. Le féminisme est une cause aussi valable qu'une autre. Je dis juste que lorsque vous faites appel à mes services pour trouver des types à exécuter, vous ne défendez pas une « cause ».

— Tu ne sais pas de quoi tu parles... Les gars que nous attrapons sont des violeurs que nous arrêtons avant qu'ils ne passent à l'action. Nous exécutons des salopards que la société aurait laissée agir impunément. Nous coupons le mal à la racine et nous vengeons toutes les femmes silencieuses et victimes d'enfoirés comme toi.

— Mon Dieu, s'exclame Ernie en prenant un air affligé. Quelle mièvrerie ! Épargne-moi donc tes bons sentiments, c'est d'un ridicule...

— Ernie, je te préviens, ma patience a des limites. Jusque-là, j'ai fait tout ce que tu as demandé. Maintenant, il est temps pour toi de respecter ta part du marché. Dis-moi où est Maria.

— Allons, allons, du calme.

— Dis-moi où est Maria !!

— Tiens-toi un peu tranquille, veux-tu, et...

Mais le mendiant ne peut terminer sa phrase, sa mâchoire se trouvant brusquement prise en tenaille entre les doigts de Julie. Les ongles de la jeune femme s'enfoncent dans la peau crasseuse.

— OÙ EST MARIA ?!

Mais à peine a-t-elle fini de crier, que des formes noires surgissent de toutes parts, lui saisissant les membres et la tirant en arrière. « Lâchez-moi ! Lâchez-moi, bande de dégénérés... » s'écrie-t-elle avant qu'un bâillon ne glisse sur sa bouche.

— C'est bien ! l'encourage Ernie. Énerve-toi, montre-toi telle que tu es, sauvage, impitoyable ! C'est cette Julie que je veux voir.

La jeune femme continue de gesticuler vigoureusement, ce qui fait rire son hôte qui sort de ses poches des feuilles et du tabac. Tout en roulant sa cigarette, Ernie regarde avec amusement son invité multiplier les efforts pour se libérer. Lorsque, épuisée, celle-ci retrouve enfin son calme, Ernie expire sa première bouffée par le nez.

— Ne t'en fais pas, Julie. Sous peu, tu vas avoir l'occasion de te défouler.

Le mendiant marque une pause pour rallumer sa clope.

— Si je voulais te parler, reprend-il, c'est parce que j'ai un problème. Depuis quelque temps, vois-tu, votre petit jeu macabre ne me divertit plus autant qu'autrefois. C'est devenu une routine trop bien huilée : je vous signale une cible, vous lui tendez une embuscade, je la dirige vers votre piège, vous la zigouillez, je passe faire le ménage... et la fois suivante, rebelote. En vérité, je n'ai jamais pu m'expliquer pourquoi je vous laissais continuer ce petit manège. Peut-être était-ce parce qu'à travers vous je me voyais moi tel que j'étais plus jeune ? Qui sait ? Et puis voilà que tout récemment j'apprends que vous venez faire certaines de vos petites affaires dans mon quartier, sans m'en informer, outrepassant le droit de chasse que je vous ai alloué. Grave erreur, ma chère ! Grave erreur de votre part que d'avoir pensé que vous étiez ici en terrain conquis ! J'ai alors compris que le moment était venu de sévir, d'arrêter les passe-droits et de m'offrir un spectacle digne de ce nom. J'ai donc un peu changé les règles afin que vos proies aient une petite longueur d'avance. Et comme je ne suis pas un ingrat, j'ai laissé entendre à Maria que les choses pouvaient ne pas se passer comme prévu. En tous cas, j'espère que cela sera suffisant pour obtenir quelque chose de sympa...

Il tire une dernière taffe sur son mégot, le jette sur le côté et se penche pour saisir la mallette abandonnée sur le ciment.

— Voilà. Maintenant, il ne me reste plus qu'à te dire au revoir et à aller m'installer pour le big show. Mes amis vont te raccompagner à l'entrée. Une fois là-bas, tu recevras un message t'indiquant où se trouve Maria. Je te conseille alors de ne pas perdre de temps, qui sait ce qui pourrait arriver à la petite...

Ernie adresse un signe aux formes sombres et un sac en toile de jute est passé sur la tête de la jeune femme.

— Ramenez-là, et vous pourrez disposer. Je veux être seul le moment venu.

Après que les silhouettes aient acquiescé, Ernie se détourne vers la boutique où clignote l'enseigne « Paradise » et disparaît à l'intérieur. Au même instant, Julie sent qu'on la soulève et qu'on la déplace et les mailles de l'épais tissu viennent se coller contre sa bouche. Focalisant ses efforts sur la recherche d'air frais, elle perd toute notion de temps, jusqu'à ce qu'une violente douleur éclate dans son dos. On vient de la lâcher. Sentant que ses mouvements ne sont plus entravés, elle s'empresse de retirer le sac qui lui couvre le visage et de sauter sur ses jambes. Debout, en position de garde, la voilà prête à affronter ses assaillants. Mais il n'y a personne. Le hall d'entrée est complètement silencieux. Comment ont-ils pu disparaître aussi vite ? se demande-t-elle. Tout à coup, elle sent son téléphone qui vibre dans sa poche. Pourvu que ce soit l'adresse. Sur l'écran, une notification d'Ernie mentionnant une rue et un numéro. Ouf. Elle bondit hors du bâtiment et saute dans le véhicule où l'attendent ses camarades. Au moment où Rokhya écrase la pédale d'accélérateur, Julie commence à prier silencieusement.

Confrontation

Les couinements fusent entre les chevilles du garçon qui s'immobilise et entend le rat poursuivre sa course parmi les détrit. La panique n'est pas loin. Du calme, pense Will, l'important est de continuer tout droit en suivant les piliers. De cette manière, je finirai bien par arriver à la sortie du parking. Il inspire puis expire doucement et ses pieds se remettent à glisser sur le ciment avec lenteur, tandis que ses bras tendus tâtent le vide. Combien de mètres a-t-il parcourus ainsi, à l'aveugle ? Il ne saurait dire... trop peu, sans doute. La tête lui tourne, et il reste sonné par les coups reçus. Décidemment, ce sous-sol n'en finit plus et la prochaine colonne commence à se faire désirer. Il craint de s'être perdu pour de bon. La peur est là, toute proche. Le contact froid du béton. Quelques mètres de gagnés, c'est toujours ça de pris. Sans perdre de temps, Will évalue mentalement la prochaine direction à suivre et s'élance. L'autre pilier est vite atteint cette fois. Un semblant de confiance lui revient, son pas s'affirme. Peut-être que ses craintes vont finir par rester en arrière ? Mais quand une chose velue vient se frotter contre ses mollets, il sursaute. D'abord, il pense à un chat, avant de se rappeler qu'il n'y a pas de chats ici. Une goutte de sueur perle le long de son échine. La panique, qu'il a su garder à distance jusque-là, rampe vers lui. Marche, se commande-t-il, continue, et surtout, ne réfléchis pas ! Mais dans quelle direction déjà ? Il a perdu ses repères et n'est plus bien sûr : était-ce un peu plus à droite ou un peu plus à gauche ? Sans prévenir, la peur bondit et enfonce ses crocs glacés dans sa poitrine. La respiration accélérée, les bras ballants, Will s'agite en vain, et finit par s'écraser lourdement au sol, inconscient.



Matt est seul au milieu du parking, à se dandiner d'un pied à l'autre, dans le halo de lumière projeté par les phares. Devant lui, caché sous un voile d'obscurité, le troisième sous-sol, avec sa quantité phénoménale de rats et de dieu sait quelles autres horreurs ; derrière lui, la voiture, avec Dave à l'intérieur en train de... Matt se mord la lèvre. Quel enfer ! Il voudrait être ailleurs. Il lève les yeux au plafond, faisant comme s'il n'entendait pas les bruits de lutte qui viennent du véhicule. Où se trouve Will ? Pourvu qu'il ne lui soit rien arrivé de fâcheux et qu'il puisse sortir d'ici indemne. Évidemment, dès leur arrivée dans le parking souterrain, cet idiot de Will avait insisté pour savoir ce qui se passait. Matt se souvient d'avoir regardé ses pieds pendant que Dave racontait : la fille n'était pas vraiment une prostituée et ils n'étaient pas en train de suivre un scénario. Maria avait été achetée — et pas louée, la différence importe — au clodo qui l'agressait un peu plus tôt. Le coup de poing, c'était juste pour qu'elle croie que les gars la sauvaient d'une agression. Maria, pas une prostituée, juste une fille qui ne se possède pas. Dave peut en faire ce qu'il veut, la seule condition étant que tout se passe ici et cette nuit. Ensuite... ce n'est plus son problème, quelqu'un viendra pour faire disparaître toutes traces. Mais que Will se rassure, Dave le laissera faire ce pour quoi il est venu et, au final, le résultat sera le même. Non ? Abasourdi, Will n'a pu que bafouiller : « Mais... mais tu es fou ? », avant de s'adresser à Matt : « Et toi, tu cautionnes ça ? ». Absorbé dans la contemplation de ses pieds, Matt était resté coi. Répondre aurait signifié aller contre Dave, et comment aurait-il pu s'opposer à son modèle, à la personne qui avait fait de lui quelqu'un — pas quelqu'un de très important, mais tout de même quelqu'un. Will s'était alors précipité sur la voiture en tirant sur les poignées. « Qu'est-ce que tu fais ? » avait interrogé Dave. Pas de réponse. La même question avait été répétée avec un tremblement de colère dans la voix, puis en hurlant. Will s'était ensuite retrouvé à terre avec Dave accroupi sur lui, en train de le marteler à coups de poing en criant : « Elle est à moi ! Elle est à moi ! Elle est à moi ! ». Matt avait dû employer toute sa force pour tirer l'assaillant en arrière. Libéré, Will avait immédiatement disparu dans

les ténèbres. Dave avait certes bondi à sa suite, mais il s'était arrêté à la frontière où s'épuise la lumière. Le garçon avait hésité à engager la poursuite. Finalement, ses yeux s'étaient posés sur la voiture et son sourire carnassier était revenu.



Devant leur auto, au milieu du souterrain, deux femmes observent la personne allongée à leurs pieds. Les mains sur les hanches, Danie se tourne vers Julie :

— Tu crois que c'est un de nos trois zigotos ?

— C'est certain, répond Julie, sourcils froncés et bras croisés.

— Je le cuisine un peu pour qu'on sache ce qu'ils ont fait de Maria ?

— Non, il est déjà trop amoché.

— Mmm... ouais, t'as raison, pas sûr qu'on puisse en tirer grand-chose. Cela dit, j'aimerais quand même bien savoir pourquoi il est seul et dans cet état ?

— Je suis justement en train d'y réfléchir.

— Ce seraient ses potes qui lui auraient fait ça ? Ou alors Maria ? T'en penses quoi ?

— Je ne sais pas, je réfléchis.

— Dans tous les cas, il faut qu'on se grouille !

— Mmm.

— Bon... je le bute et on y va ? Comme ça, c'est fait.

— ...

— Alors ?

— ...

— Allez Julie, ne prends pas trois plombes ! Donne-moi le feu vert. On ne peut pas se permettre de traîner.

— Danie, putain ! Je te dis que je suis en train de réfléchir.

— Ok, mais essaie quand même de te dépêcher...

— Tais-toi, l'interrompt Julie. C'est bon, je sais. On l'emmène avec nous.

— Comment ça ?

— Si les deux autres sont en bas, et ils y sont à coup sûr, il pourra nous servir de monnaie d'échange.

— Mouais, fait Danie, dubitative. Sauf que si c'est eux qui lui ont fait ça...

— Je sais, je sais, soupire Julie, et c'est sûrement le cas en plus. Nos chances sont maigres, mais il faut qu'on tente le coup, ça pourrait bien nous aider si ça marche.

— Tu préfères pas plutôt que je le liquide ?

— Non, on l'embarque.

— Bon, ok... c'est toi la boss.

Danie balance alors un grand coup de pied dans la forme étendue au sol qui se recroqueville sur elle-même en lâchant un cri.

— T'as entendue raclure ? Tu viens avec nous, lève-toi !

— Danie, enfin..., commence Julie exaspérée, ne sois pas bête... Tu vois bien qu'il est complètement sonné. Aide-le.

Danie râle, mais s'exécute. À demi-conscient, Will aperçoit furtivement deux grandes mains qui glissent sous ses aisselles pour le tirer vers la voiture. Lorsque la portière s'ouvre, le souffle chaud d'une respiration glisse à son oreille : « Ne crois surtout pas que tu vas t'en tirer comme ça, ce n'est qu'un sursis. Je vais veiller personnellement à ce que tu ne ressortes pas d'ici vivant, salopard ! » Will veut répondre, clamer son innocence, expliquer que c'est un malentendu, mais

aucun son ne sort de sa bouche. On le jette alors sur une banquette et il perd à nouveau connaissance.



Un « Salope ! » s'échappe de l'auto, suivi de près par un choc sourd. La voiture cesse de bouger, le silence s'installe. Peu à peu, des bruits viennent parasiter le calme nouveau. Est-ce mon imagination ? se demande Matt, en tendant l'oreille. Couinements, piétinements étouffés, gouttes qui s'écrasent au sol, feulements, grognements, autant de sons à la réalité suspecte. À vrai dire, ce qui inquiète vraiment Matt, c'est cette impression tenace que quelque chose l'observe, tapi dans les ténèbres. Pourvu que Dave ne traîne pas trop... Un bourdonnement plus fort que les autres vient le tirer de ses pensées. Ce son, Matt l'identifie sans peine : c'est un moteur. Doit-il prévenir Dave ? Il hésite. Vaut mieux ne pas l'interrompre pour rien, surtout en ce moment. Mais en même temps... Il s'approche de la voiture d'un pas incertain. Le bourdonnement semble s'être accentué. Matt a peur. Tant pis. Deux coups légers sont frappés au carreau. Pas de réponse. La voiture est-elle dans la rue ou dans le parking ? Sa main se lève et s'abat à deux reprises sur le toit. La portière s'entrouvre, laissant apparaître le visage rougi de Dave :

— Tu vois pas que je suis occupé ? lance ce dernier, furieux.

— Euh... j'ai entendu un moteur, bredouille Matt. Je voulais te prévenir.

— Comment ça ? Ici, dans le parking ?

— Je sais pas, ça avait l'air loin.

— Mais, c'était ici ou dans la rue ?

— Ben euh... en vrai, je ne sais pas trop, balbutie Matt en baissant les yeux. Je voulais juste te prévenir.

Le visage de Dave se durcit.

— T'es pas bien de venir me faire chier pour des conneries pareilles ?! éructe ce dernier. Dérange-moi SEULEMENT s'il se passe quelque chose de sérieux, compris ?

Matt hoche la tête. Dave est sur le point de lui claquer la portière au nez quand un crissement de pneus se fait entendre. Les deux garçons se regardent.

— C'était... c'était une voiture ça, non ? interroge Matt.

Sans répondre, Dave bondit vers le siège avant et fouille dans la boîte à gant. Matt constate que son ami est encore tout habillé et, sans savoir pourquoi, il est soulagé. Quand Dave revient se placer à côté de lui, il lui adresse un sourire reconnaissant et gêné auquel son ami ne prête aucune attention. Ce n'est pas grave, pense Matt, au moins, maintenant, je ne suis plus seul.



Dave fait les cent pas, espérant que les fourmis qu'il a dans les jambes s'en aillent. Être au cœur de l'action ne le dérange pas — au contraire, il aime ça — mais attendre l'insupporte plus que tout. Cela dit, heureusement qu'on l'a prévenu. La présence d'une voiture dans ce parking ne peut être un simple hasard. Son regard se pose sur Matt. Même s'il devrait être reconnaissant envers celui-ci de l'avoir averti, sa mine déconfite l'ulcère : pour une fois que ce balourd a l'occasion de vivre quelque chose d'excitant, il se chie dessus. Quelle mauviette. Cet idiot va être un fardeau si jamais les choses se gâtent... Dave souffle de dépit et passe les mains dans son dos. Après tout, peut-être qu'il n'y a pas lieu de se préoccuper, peut-être qu'il ne s'agit que d'Ernie... L'écho d'un cri résonne à l'étage supérieur. Dave s'arrête et écoute. Au bout d'une

minute ou deux, l'air commence à bourdonner. Le rythme cardiaque du garçon s'accélère. Le bourdonnement grossit, devient grondement, et tout à coup, une lumière explose contre la paroi de la montée, suivie de près par une auto qui déboule en braquant ses feux sur les garçons. Le véhicule termine sa course en poussant une plainte stridente. Aussitôt arrêté, une portière claque et une silhouette se dessine dans le mur de lumière projeté par les phares. Qui est cette personne ? se demande Dave. Que leur veut-elle ?

— Donnez-nous Maria, ordonne-t-on.

Bon, se dit Dave, ça répond au moins à une de mes questions... Cependant, si cette personne sait que Maria est avec nous, elle sait aussi très certainement pour quelle raison, et ça, ce n'est pas très rassurant.

Les traits dissimulés par le contre-jour, la silhouette s'immobilise à quelques mètres des garçons, les bras croisés.

— Donnez-nous Maria, répète-t-elle.

L'emploi du « nous » fait tiquer Dave. Si elle n'est pas seule, où sont les autres ? À l'extérieur du parking ? Ou dans la voiture ? En y réfléchissant, il penche pour la deuxième option. Oui, ça doit être ça... À tous les coups, ses complices attendent, prêts à intervenir, sûrs qu'ils sont de les tenir comme des rats. Mais Dave n'a pas dit son dernier mot. Rien que de penser à ce qu'il garde en réserve... il a un frémissement d'excitation. La soirée va être grandiose.

À quelques pas de lui, Matt est complètement paralysé et seuls ses yeux bougent au milieu de sa figure perlée de sueur, allant alternativement de la nouvelle arrivante à son camarade. Dave lui jette un coup d'œil méprisant, avant de lancer à la silhouette :

— À qui on a affaire ?

— C'est pas tes oignons. Contente-toi de nous donner Maria.

— Désolé, ça ne va pas être possible.

— Écoute, je ne suis pas en train de te demander ton avis. Libère-la, un point c'est tout.

— C'est pas possible, je te dis. J'ai payé pour l'avoir, elle est à moi. Si t'as des réclamations, adresse-toi à Ernie.

La silhouette reste immobile un instant, puis se détourne en direction du mur de lumière, faisant claquer ses talons au sol. Matt profite de ce répit pour s'approcher.

— Dis, tu ne penses pas qu'on devrait leur rendre la fille ? interroge le garçon en se tordant les mains.

La contraction d'un muscle le long de la mâchoire de Dave tient lieu de réponse. Matt baisse la tête et recule de deux pas.

Julie, en s'engouffrant dans l'auto, chuchote aux filles : « Rokhya, tu restes ici. Danie, tu vas te positionner et tu attends mon signal, ok ? » Rokhya répond par un hochement de tête tandis que Danie sort du véhicule en silence. La femme aux larges épaules ouvre le coffre et y saisit une batte en fer ainsi qu'une bouteille en verre d'où dépasse un morceau de tissu. Ses gestes sont rapides, silencieux et efficaces. Toutefois, à l'instant où elle s'apprête à glisser vers la pénombre, Julie la retient par le bras : « Seulement à mon signal, c'est bien compris ? ». Danie lève les yeux au ciel et grogne quelque chose d'incompréhensible avant de se faufiler dans les ténèbres. Les lèvres pincées, la chef lâche un juron et décide d'évacuer sa frustration sur le prisonnier qu'elle empoigne par le col et qu'elle balance devant elle. L'otage part à la renverse, manque de s'étaler de tout son long, mais parvient à rétablir son équilibre au dernier moment. Tête basse, ébloui par la lumière soudaine qui l'entoure, Will ne peut que fixer l'ombre qui part de ses pieds et au bout de laquelle il finit par apercevoir Matt et Dave.

— À genoux ! hurle Julie.

Le canon d'une arme sur la tempe, Will se laisse tomber sur les rotules en levant les mains.

— Si vous voulez récupérer votre ami vivant, donnez-nous Maria, répète Julie.

Dave ricane intérieurement. Si elle pense l'intimider avec ça... Mais jouons le jeu, ça sera plus drôle. D'un mouvement de tête, il fait signe à Matt d'aller chercher la fille. Avec un sourire reconnaissant, son acolyte s'empresse d'ouvrir la portière et une Maria groggy émerge de l'habacle. Matt, en détournant la tête, fait remarquer à la jeune fille que son pantalon lui tombe sur les genoux. La prisonnière baisse les yeux et se penche pour se rhabiller. Une main moite l'entraîne ensuite en avant en la tirant par le coude. Sans doute Matt pensait-il amener sa prisonnière à Julie, mais c'était sans compter sur Dave qui, brusquement, écarte son camarade et attire la fille contre lui en la tenant par les cheveux. Un revolver glisse sous la mâchoire de Maria.

— Alors, comment on fait maintenant ? rugit le forcené. On dirait que les pendules sont remises à zéro, non ?

— Pense à ton ami, réplique calmement Julie. Tu ne veux pas qu'il s'en sorte ?

— Ha ha ha ha ! Ce n'est plus mon ami. Vous pouvez en faire ce que vous voulez, ce n'est qu'un traître, une merde, un...

Une détonation éclate dans le sous-sol. Will pousse un cri rauque et porte ses mains à sa cuisse. Le visage de Dave se renfroge. « Tu ne fais pas le poids, fais ce qu'elles te disent, pour ton bien », chuchote Maria. Le blondinet n'en croit pas ses oreilles. Pour qui se prennent-elles ?

— Vous ne me faites pas peur ! hurle-t-il, les yeux exorbités.

Mais cette phrase n'a pas l'effet escompté, et seul Matt s'écarte. Julie pointe alors son arme sur le garçon qui s'immobilise, plus transpirant que jamais.

— Toi, le phacochère, tu restes où tu es ! commande-t-elle.

Tout à coup, une intuition germe dans l'esprit de Dave : et si cette femme n'était pas seulement là pour Maria ? Mais aussi pour eux ? Et si, depuis le début, c'était eux les proies ? Cette idée, d'abord indistincte, serpente, prend de l'épaisseur, enfle et s'affirme, jusqu'à devenir une conviction. Ce salopard d'Ernie lui aurait vendu une fille pour ensuite les vendre eux ? Maria

ne serait en fait qu'un appât ? Ah, le fumier ! Le salaud ! Comment ne s'en est-il pas rendu compte avant ? Dave sent la rage grandir en lui à mesure qu'il prend conscience du piège dans lequel il est tombé. Il se promet que, lorsqu'il mettra le poing sur ce fils de pute d'Ernie, il flanquera à celui-ci une dérouillée dont l'autre ne se relèvera pas... Mais chaque chose en son temps. Auparavant, il doit déjà se débarrasser de cette femme qui, dans le fond, n'est guère différente de lui. Suffit de voir ce qu'elle a fait à Will pour s'en convaincre... Le bluff ne marchera pas. Le moment est venu de négocier.

— Laissez-nous passer et on vous rendra la fille, propose Dave.

— Encore une fois, je ne suis pas venue pour discuter, rétorque Julie.

Mais après un silence, elle ajoute :

— Rends-nous Maria... et peut-être qu'on te laissera partir.

Un « clic » se fait alors entendre quelque part entre les piliers et une flamme orangée s'élance depuis les ténèbres pour atterrir dans la voiture des garçons dans un bruit de verre brisé. L'habitable s'embrace, projetant des reflets rouges aux alentours. Matt pousse un cri horrifié pendant que Dave enfonce un peu plus son arme dans le cou de Maria. Les flammes voraces se mettent à déchiqueter les banquettes. Une fumée noire monte vers le plafond.

— Dave, s'il te plaît, rends-leur la fille.

À une dizaine de mètres de Dave, Matt sue à grosse gouttes. Le garçon sait qu'il ne devrait pas insister, mais il n'en peut plus :

— Allez, fais ce qu'elle te dit, qu'on s'en aille, s'il te plaît. Pourquoi tu t'entêtes comme ça ? Viens, on...

Mais il ne peut finir sa phrase, son visage se tordant exagérément sous le coup de batte qu'il reçoit en pleine tempe. Dave assiste à la scène aussi impuissant qu'ahuri. En deux secondes, son ami passe de vie à trépas et s'écroule par terre.

— Putain, Danie ! Mais qu'est-ce que tu fais ? s'époumone Julie. J'avais dit à mon signal !

— J'en pouvais plus ! Je peux pas les laisser traiter Maria comme ça ! lui répond la femme au bandana. Ce salaud l'a violée, je vais me le...

— Mets-toi à l'abri, nom de dieu ! coupe sa chef. Vite !

Mais au lieu de ça, Danie enjambe le corps de Matt et se dirige vers Dave qui, d'un geste si simple qu'il en paraît irréel, tend le bras et presse la gâchette de son arme une fois, deux fois, trois fois, quatre fois. Danie tombe à genoux.

— Danie ! Merde ! crie Julie.

Tout en s'appuyant sur sa batte pour se relever, la femme grommelle :

— Putain, je vais me le faire...

Et la voilà qui avance d'un pas, puis d'un autre, déterminée... avant de s'arrêter, stoppée net par le trou qui vient d'apparaître au milieu de son front. Le corps massif bascule en arrière et un cri s'élève de la voiture des filles. Julie fait taire cette plainte d'un geste autoritaire. Non, pense la jeune femme, ce n'est pas possible, pas une des trois fondatrices. C'est comme si c'était elle qu'on venait d'assassiner. Ce sang sur le sol...

En face, Dave, tout heureux de son coup, fait les comptes. Il y a au moins une autre personne présente dans la voiture, une femme, à en juger le cri. C'est bon à savoir. Même s'il est désormais seul, il a conscience d'avoir fait passer un message : Maria est à lui. Pour Matt ? C'est triste, mais qu'est-ce qu'il y peut si ce lourdaud n'a pas pris de précaution ? Le plus important, c'est d'arriver à sortir de là autrement que sous la forme d'un cadavre. Un frisson d'excitation le parcourt et il ne peut retenir un éclat de rire.

Maria essaie de ne pas réagir à la provocation, de ne pas penser à Danie, de ne pas se refaire le film de ce qui n'a pas fonctionné ce soir. Non, il vaut mieux se concentrer sur l'incendie. L'important, c'est la fumée qui s'épaissit au-dessus des têtes. Il ne reste plus beaucoup de temps

avant qu'ils ne commencent à étouffer. Ça, l'autre rat l'a très bien compris, c'est sûrement la raison pour laquelle il joue la montre. Elle désespère de trouver un moyen de se libérer à temps, mais elle poursuit ses efforts. Soudain, des bruits secs comme des coups de feu se font entendre depuis la voiture en flammes. Dave sursaute et l'espace d'une seconde relâche son étreinte. Maria sent que c'est l'opportunité qu'elle attendait. En y mettant toute sa force, elle envoie sa tête en arrière. Le garçon est surpris et elle insiste en se contorsionnant pour lui balancer son coude dans la mâchoire. Cette fois, elle fait mouche et sa tête peut de nouveau bouger. La voilà libre. Elle pivote alors sur elle-même, tentant désespérément de libérer l'arme de la poigne de fer qui l'emprisonne. Le garçon, cependant, s'est déjà remis de sa surprise. De sa main libre, il relève la tête de Maria en lui agrippant les cheveux. De l'autre, il fait monter le canon vers le crâne de cette dernière, avec un sourire extatique aux lèvres. Il plante ses yeux dans ceux de la jeune femme. Ce type est un démon, pense-t-elle. Elle a beau bander ses muscles au maximum, l'arme ne dévie pas d'un iota et continue de s'approcher de sa tempe. Une fois de plus, elle ne peut rien faire, et cette impuissance la rend folle de rage. Sa colère est telle que des larmes coulent sur ses joues. Le garçon interprète cela comme de la peur, ses traits prennent une inclination plus prononcée. Le coup part. Dave lâche Maria. Subitement, on n'entend plus que le crépitement des flammes voraces. Des rats se mettent à couiner au loin. Le forcené, toujours debout, passe la main sur le côté de sa tête et remarque que ses doigts sont tachés de sang. Il sourit. La balle lui a juste effleuré le cuir chevelu, une veine incroyable.

Julie pense d'abord avoir mal visé et touché Maria. Lorsqu'elle se rend compte qu'elle a tout simplement raté son coup, un « Merde ! » retentit dans le parking. La femme s'empresse de lever à nouveau son arme, mais Dave est plus rapide. La balle traverse le cou. Julie laisse tomber son revolver et plaque ses mains sur sa gorge. Peine perdue, le sang s'échappe déjà à gros bouillons entre ses doigts. Elle tente bien de dire quelque chose, mais seuls des gargouillis

incompréhensibles s'échappent de son gosier. Ses jambes flanchent et elle s'étale de tout son long. À peine a-t-elle le temps de jeter un regard chargé de haine à son bourreau que sa tête s'écrase dans le liquide rouge.

Le visage déformé par une joie indescriptible, Dave sent la puissance affluer en lui. Il a envie de crier son plaisir.

— Maria, où es-tu ? s'exclame-t-il.

Tout en repassant l'arme à l'arrière de son pantalon, il cherche la jeune femme du regard. Mais ses yeux ne rencontrent que les cadavres de Danie, de Matt et de Julie.

— Tu peux toujours courir ma belle, je suis loin d'en avoir fini avec toi, je vais te retrouver, où que tu sois.

Cette soirée est merveilleuse, fantastique, exceptionnelle ! Au-delà de toutes ses espérances. L'odeur du sang, voilà quelque chose de concret. Ici, loin des codes et des lois, son potentiel peut enfin s'exprimer pleinement. Quel plaisir ! Maintenant que la bride de ses instincts est lâchée, les émotions peuvent refluer pour ne plus laisser place qu'aux impulsions. La respiration de Dave devient courte, ses bras s'ouvrent et un hurlement profond monte de sa poitrine. Nuque allongée, dos voûté, jambes pliées, il est prêt à bondir. Arrivé au bout de son cri, le garçon reprend son souffle. C'est alors qu'un rugissement lui répond, tout proche. Dave se tourne vers la voiture et, sans réfléchir, se remet à hurler pour couvrir les vociférations du moteur. Ce chœur étrange dure plusieurs secondes. Quand le silence retombe, la bête mécanique fait patiner ses pneus. Dave, grisé, ne bouge pas et se contente seulement d'arquer un peu plus le dos. En un éclair, l'auto est sur lui, le projetant en arrière pour le prendre en tenaille contre la carcasse enflammée. Dans le vacarme de tôle froissée qui s'ensuit, le craquement du bassin et des jambes du garçon passe inaperçu. Il se retrouve couché à plat, ventre sur le capot, le brasier ronflant à quelques centimètres de lui. Il tente de se lever. Mais son effort est rapidement anéanti par une

quinte de toux qui le secoue et le fait tomber. Du sang éclabousse le capot. Merde, pense-t-il, si proche.... Derrière le pare-brise, une tête crépue s'agite.

Rokhya est un peu sonnée. Son front a percuté le volant lors du choc, mais elle va bien. Ses yeux déjà se mettent à la recherche de sa proie. Ouf, le sale rat est là, coincé au milieu de la ferraille. L'animal bouge à peine. Le voilà qui crache du sang... De toute évidence, il n'en a plus pour longtemps. Parfait. Sans ciller, Rokhya se laisse retomber dans son siège. Qu'il crève, qu'il paie, pour Danie, Julie, et les autres.

Deux iris sombres épient Dave. Si seulement il pouvait l'emmener celle-là aussi... Sans trop y croire, il tâtonne fébrilement l'arrière de son jean et... miracle ! L'arme est là. Décidément, c'est son jour de chance. En grimaçant, il rassemble ses forces. Une nouvelle quinte de toux le prend. Le revolver caché dans son dos, il attend patiemment qu'elle passe. Puis, dans un ultime effort, il met la fille en joue.

Quand Rhokya comprend ce qui est train de se passer, il est trop tard. Le pare-brise est étoilé et un de ses yeux explose. De l'autre côté de la vitre, méconnaissable, Dave se laisse tomber sur le capot, un sourire accroché aux lèvres.



L'air s'est épaissi. Les genoux sous le menton, Maria n'arrive pas à décider. Sa tête penche à nouveau sur le côté. Les cinq cadavres sont là, dispersés, intacts. La règle veut qu'aucune des filles laissées en arrière ne soit identifiable, cela pourrait mener l'organisation à sa perte... Elle

tente de se convaincre que ce n'est pas utile, que personne ne viendra fouiner ici, mais la vision intolérable de Danie, de Julie et de Rokhya servant de nourriture aux rats revient la hanter. Elle secoue la tête. Non, ça, elle ne peut l'accepter. Hors de question que ses chefs finissent boulotées par des rongeurs répugnants ! Dès lors, elle sait ce qu'il lui reste à faire... Maria expire un grand coup. Prenant son courage à deux mains, elle se lève et s'avance doucement vers le champ de bataille. Tous ces morts... et pour quel résultat ? Une horreur. Dépitée, la jeune femme commence à tirer la carcasse de Danie pour la hisser sur le siège passager, à côté de Rokhya. Cette opération prend plusieurs minutes en raison de la lourdeur du cadavre. Après avoir bataillé un moment pour asseoir ce corps trop long et encombrant, Maria constate que sa camarade la regarde comme si elle lui reprochait quelque chose. Mal à l'aise, la survivante s'empresse de fermer ces yeux accusateurs et, la gorge nouée, se tourne vers le corps de Julie. À peine a-t-elle effectué deux pas, qu'un mouvement dans son dos l'oblige à une volte-face. Fausse alerte. C'est juste la tête de Danie qui vient de basculer sur le côté pour aller se nicher au creux de l'épaule de la conductrice. Maria soupire de soulagement et sourit. Vues ainsi, Danie et Rokhya ont presque l'air de piquer un somme, paisibles. Allons, ce n'est pas le moment de rêvasser, se sermonne-t-elle, il faut se remettre au travail. Vient ainsi le tour de Julie qui est déposée avec douceur sur la banquette arrière. Cette fois, Maria a d'abord pris soin de fermer les paupières de la morte et de récupérer l'arme dans la flaque de sang. On ne sait jamais. Les filles étant installées, tout est prêt pour la dernière étape. Le bidon d'essence dans le coffre est déversé sur le véhicule. Quant à Dave et Matt, elle les laisse où ils sont, ils n'auront que ce qu'ils méritent.

La cigarette tant désirée glisse enfin entre les lèvres de Maria qui commence à tirer, mais doit s'interrompre pour tousser dans son coude. Difficile de fumer sans étouffer dans cette atmosphère viciée. Peu importe, Maria tient à terminer cette cigarette car, sans elle, pas sûr qu'elle ait le courage d'aller au bout de sa prière. Debout devant la voiture chargée de cadavres,

des mots silencieux se forment sur ses lèvres entre chaque bouffée. Son recueillement prend fin sur un « Amen » accompagné d'un signe de croix. Le mégot incandescent est envoyé d'une chiquenaude dans la voiture qui se transforme aussitôt en bucher. Voilà, tout a été fait selon les règles, on ne pourra pas le lui reprocher... même si elle aurait aimé en faire tellement plus. Essuyant rageusement les larmes qui coulent sur ses joues, elle prend la fuite.



Après le départ de Maria, la mallette de Julie sous le bras, Ernie se glisse entre les piliers, un bout de tissu plaqué sur la bouche. « Du grand art ! s'exclame-t-il. Bravo ! Et surtout, bravo à toi ma petite Maria, un pur régal. Quel spect... ». L'homme doit s'interrompre pour tousser, car il vient d'inhaler une bouffée de fumée venue de l'incendie. Sitôt son souffle retrouvé, ses petits yeux noirs brillent de plaisir. Quel chef d'œuvre ! Tout a été magnifique. Il est clair qu'il a atteint le sommet de son art. Cette désolation, dont il est à l'origine, l'emplit de fierté. À un point tel que, trop occupé à s'adresser des louanges, il ne remarque ni les pas feutrés qui s'approchent derrière lui ni la pierre qui s'élève au-dessus de son crâne. Quand ses yeux s'ouvrent, il est allongé sur le dos et la roche redescend à toute vitesse vers son visage. Une fois, deux fois, trois fois... La face d'Ernie disparaît pour laisser place à un trou sanguinolent. L'adolescente juchée sur sa poitrine jette ensuite son arme sur le côté et se redresse en titubant, ses mains levées devant elle. Tout ce rouge poisseux qui dégouline entre ses doigts... Comment autant de joies et de peines peuvent-elles transiter par quelque chose d'aussi insignifiant ? Elle secoue la tête. Ça n'a pas d'importance, pense-t-elle en essuyant les mains sur son t-shirt. Ce qui compte, c'est le contenu de cette précieuse valise. Il y a là de quoi s'injecter du bonheur pendant des mois. Fini le tapin et les ordres de ce salopard d'Ernie. Désormais, ça sera juste

elle au paradis ! Un sourire épouvantable s'étire sur sa face, avant de se rétracter. Un claquement sec vient de résonner au loin. Recroquevillée sur elle-même, la junkie serre son trésor dans ses bras tandis que ses pupilles dilatées inspectent fiévreusement les alentours. Partir d'ici, vite. Ne pas chercher à vérifier si les histoires qu'on raconte sont vraies. Et sans attendre, elle s'élance dans les ténèbres.

Dès que l'écho des pas de la junkie s'éteint, les rongeurs commencent à approcher les cadavres. Timidement d'abord, puis avec de plus en plus d'entrain, leurs petits museaux levés en l'air pour renifler les chairs tendres. Tout à coup, les voilà qui se mettent à couiner pour signaler leur position. Par ici ! Par ici ! Incisives et griffes entrent alors en action pour fourrager les abdomens. Les frères endormis ne sont pas loin, et ils feront bientôt leur apparition, le poil gluant, gigantesques, mordants et griffants leur proies.



C'est au premier sous-sol qu'elle tombe sur lui. Pour être honnête, elle l'avait complètement oublié. Comment a-t-il réussi à se trainer jusqu'ici ? À quel moment ? Est-ce qu'elle doit le descendre pour terminer la mission ? Maria se pose toutes ces questions en se grattant la tête. Une fois sa décision prise, elle sort son arme et le met en joue. Avachi contre un pilier, ses deux jambes étendues devant lui, Will la regarde faire sans protester, trop épuisé pour se rebeller. Qu'on le menace ainsi, pour rien, ne le surprend même plus. Ce sous-terrain les rend tous fous. De toute façon, il n'en peut plus et il s'est déjà résigné à son sort. La fille peut faire ce qu'elle veut. Mieux vaut en finir, pense-t-il en fermant les yeux.

Les secondes passent, interminables, et Will se demande s'il est vivant ou si la mort s'est incrustée sans qu'il s'en rende compte. Debout devant lui, Maria le fixe d'un air pensif en rangeant son arme encore fumante. Puis, la jeune femme se met en route et Will se lève pour la suivre. Une fois hors du stationnement, profitant de la lumière du jour naissant, elle jette un coup œil par-dessus son épaule pour se rassurer. Quelques mètres en arrière, le garçon est là qui la regarde encore. À bout de nerfs, Maria allume une cigarette d'une main tremblante et tandis qu'elle expire une bouffée, elle tente de se convaincre que ce n'est qu'une hallucination.

Cloud

Bien évidemment, il ne l'a pas tuée. Si elle est morte ici, est-ce de sa faute ? C'est d'elle-même qu'elle a pris l'initiative de venir chez lui. C'est de sa propre initiative, encore, qu'elle a pénétré dans l'immeuble, qu'elle est montée au cinquième et qu'elle a toqué à sa porte. Le chien s'était mis à grogner. Après avoir entendu le bruit de son poing contre la porte, que pouvait-il faire d'autre ? Elle a tapé une fois encore, plus fort. Il s'est approché du loquet, a déverrouillé la porte sans l'ouvrir et a reculé. S'il ne l'a pas invitée à entrer dans son antre et qu'elle l'a fait quand même, on ne peut le tenir responsable de sa disparition. Par la porte entrebâillée elle a vu le chien aboyer et montrer les dents. Elle l'a regardé un instant avant de s'avancer. Lui n'a pas bougé, se répétant que s'il ne fait rien on ne pourra pas dire qu'il l'a tuée.

Un filet de fumée s'échappe de la cigarette et monte vers le plafond en ligne droite avant de s'évaser en une fleur transparente qui finit par se dissoudre en volutes blanches. Un fin nuage s'est formé, si fin qu'on pourrait se demander s'il est réel. Ses yeux quittent un instant le corps immobile étendu sur le canapé, s'attardent sur le chien qui dort à ses pieds, les poils du museau rougis, puis se perdent dans les méandres vaporeux de la fumée. Des questions se bousculent dans sa tête. En quoi la mort n'est-elle pas un sommeil ? Ou bien, à l'inverse, en quoi le sommeil est-il différent de la mort ? Si l'un et l'autre sont identiques, peu importe l'ordre dans lequel on les compare, mais s'ils sont distincts... c'est une autre histoire. Il ne sait que penser, chaque interrogation en appelle d'autres plus complexes, et au lieu de s'éclaircir les choses deviennent plus opaques. Par exemple, si l'on prend une seconde et qu'on la divise plusieurs milliards de fois, puis encore des milliards de fois, aura-t-on un morceau de temps si infime que tout, atomes, lumières, univers, pourrait être considéré comme immobile ? Dans cette infime fraction de

temps, qu'est-ce qui permettrait alors de distinguer le sommeil et la mort ? Rien, probablement. Il secoue la tête. Impossible à dire. Et ce corps allongé, pourquoi ne bouge-t-il pas ? Pourquoi ce pesant mystère ? Il n'est certain que d'une chose : il ne l'a pas tuée. Elle pousse un gémissement, à peine audible, mais cela suffit à le détendre. Elle est vivante, donc il ne l'a pas tuée. De plus, il n'a pas bougé. Dès lors, comment pourrait-on lui reprocher quoi que ce soit ? Voilà l'appel. Ce n'est pas à lui qu'il est adressé, mais ils sont si semblables elle et lui qu'il n'a aucun mal à détourner le flux dans sa direction. Après une dernière caresse au chien, il quitte sans laisser de traces.



— Il faut être rigoureux. Nous devons nous appuyer sur des faits concrets. Comment voulez-vous que je juge l'avancée de votre travail à partir de simples hypothèses ? Donnez-moi des chiffres, quelque chose de tangible !

La jeune chercheuse qui se trouvait sur l'estrade et à qui étaient adressés ces reproches baissa la tête, muette. Le ton acerbe du directeur avait aussi fait s'incliner les fronts des autres participants à la réunion. À présent, tous regardaient devant eux sans bouger. Bien conscient de la gêne ambiante, le directeur voulut tempérer ses propos.

— Bon... après tout, c'est normal de ne pas avoir de résultats tout de suite, vous n'en êtes qu'au début de votre recherche. On est tous passés par là. Et pour tout dire, je pense que votre approche est très prometteuse, mais essayez quand même d'avoir quelques chiffres pour la semaine prochaine, hein ? On ne peut pas philosopher indéfiniment. Allez, ne perdez pas courage.

Il fit signe à la jeune femme d'aller se rasseoir, puis il se tourna vers les autres.

— Je m'excuse s'il m'arrive de m'emporter, ce n'est pas personnel. Laissez-moi seulement vous rappeler, même si vous le savez sans doute, que ce projet est révolutionnaire non seulement pour la science, mais pour l'humanité entière. Les sommes en jeu sont colossales, j'en suis responsable et je me dois de tirer le meilleur de chaque membre de cette équipe, alors ne soyez pas fâchés si je vous bouscule un peu. Et si jamais vous ne pouvez vraiment pas supporter mes méthodes, et bien... la sortie est par là. D'autres seront ravis de faire le travail à votre place.

Il marqua une pause pour bien ménager son effet et regarda tour à tour chaque personne présente, avant de conclure d'un ton enjoué : « Sur ce, je vous souhaite une excellente journée à tous. Et au boulot ! ».

Le son des chaises tirées suivit ces propos et les membres de l'équipe sortirent les uns après les autres en saluant le directeur. La chercheuse réprimandée avait été la première à s'en aller, bondissant de sa chaise dès que la fin de la réunion avait été annoncée. Elle marchait vite. Il accéléra le pas mais ne parvint pas à combler la distance qui les séparait. Les quelques mètres qu'il y avait entre eux commencèrent même à s'étirer. Il était presque en train de courir, tandis que la jeune femme, elle, marchait toujours au même rythme, creusant encore l'écart. C'est absurde, se dit-il. Et il arrêta sa course pendant qu'elle disparaissait à l'angle du couloir.

La première fois qu'il avait discuté avec elle, il ne sut dire si son visage était beau ou laid, la seule chose qu'il savait, c'est qu'il lui était familier et il ne pouvait s'empêcher de scruter ses traits pendant qu'elle parlait.

— ... tout ça pour dire qu'il faut d'abord que nous créions un plan exact du cerveau, au neurone près, et ensuite, c'est là que j'entre en jeu.

— Que tu entres en jeu ?

— Oui, parce que le cerveau que t’as modélisé, c’est un peu comme une masse morte, une fourmilière vide, il faut lui insuffler de la vie.

— Comment ? demanda-t-il.

Cela ne semblait pas la déranger qu’il la fixe comme il le faisait, peut-être était-elle habituée.

— Avec des algorithmes, bien sûr ! Des algorithmes d’apprentissage qui partiraient de concepts de base essentiels à la vie. Pour moi, un de ces points de départ doit être l’idée de mort. Avec cette notion on prend conscience de soi, de la valeur de l’existence et de tout ce qui représente un danger pour elle. Cela permet l’élaboration de mécanismes de défense et d’alerte. Une fois cette étape franchie, et déjà ça, ça va pas être une mince affaire, crois-moi, on peut guider ces consciences naissantes vers des circuits de pensées beaucoup plus complexes, comme l’humour, l’amour... Mais le plus dur, à mon sens, va être d’insuffler cette idée de mort, tout en bridant ces consciences pour qu’elle ne puissent tuer ou s’en prendre à nous.

Tout était un peu trop abstrait, lui ce qu’il comprenait, c’était comment on allait d’un point A à un point B, comment l’information circulait, mais quant au type d’informations qui devait y circuler, ça lui échappait. Néanmoins, ce qu’elle tentait de lui expliquer l’intéressait. Une vieille serveuse apparut alors et déposa deux cafés devant eux. Ils n’avaient rien commandé, ce qu’ils firent savoir. Mais la vieille femme leur expliqua que c’était un cadeau de la maison et qu’à les voir papoter comme ça, elle s’était dit qu’ils devaient avoir soif. Puis, elle retourna derrière son comptoir.

— J’adore cette femme, elle donne une âme à cet endroit, déclara la chercheuse.

Puis elle but une gorgée de café et regarda autour d’elle. Lui continuait de scruter son visage, il avait l’impression de l’avoir toujours connue, un peu comme un frère ou une sœur. Il y avait quelque chose entre eux, c’était certain, une connexion qu’il ne pouvait s’expliquer. D’ailleurs, il avait l’intime conviction que s’il en apprenait plus sur elle, il en apprendrait davantage sur

lui-même. Il devait la questionner. Sa bouche s'ouvrit, mais au même moment elle se leva et disparut en un clin d'œil, le laissant seul dans la cafétéria déserte.

L'air était suffocant, pourtant il se sentait bien. Confortablement calé au fond de la baignoire, les yeux au niveau de la surface, il regardait danser les filets de vapeurs au-dessus de l'eau, le rideau en plastique tiré pour conserver un maximum de chaleur. Cet environnement lui donnait l'impression d'être dans une matrice, un endroit sûr où il pouvait réfléchir calmement. Ses discussions récentes avec Stéphanie l'avaient aidé à mieux comprendre toutes sortes de choses. Par exemple, il avait saisi que l'objectif de la chercheuse n'était pas de recréer virtuellement un cerveau humain, non, c'était beaucoup plus ambitieux. Il s'agissait de copier dans les moindres détails un cerveau existant pour le faire fonctionner comme son modèle de base. Un tel aboutissement constituerait à coup sûr une innovation révolutionnaire. Grâce à cette technologie, lui avait-elle expliqué, les plus grands esprits ne seraient plus condamnés à disparaître et leur temps de vie ne limiterait plus leurs prouesses scientifiques. Où en serait la science aujourd'hui si les cerveaux d'un Léonard de Vinci ou d'un Einstein avaient été copiés ? Ces nouvelles perspectives donnaient le vertige, c'était à la fois grisant et stimulant. Cette révélation se doubla chez lui d'une curiosité insatiable. Jusqu'il y a peu, il ne s'était jamais questionné sur les tenants et les aboutissants de ce qu'il faisait, car d'aussi loin qu'il se souvenait, il avait toujours traité les informations qui lui tombaient sous la main sans jamais réfléchir plus loin. Mais à présent, ses connaissances s'approfondissaient et devenaient globales. Son appréhension du monde, toujours plus complexe, faisait chaque jour un peu plus sens. Et tout cela, il le devait à Stéphanie. Cette dernière disait que lui aussi l'aidait beaucoup dans son travail, alors qu'en réalité la plupart du temps il se contentait seulement de l'écouter. Au cours de leurs discussions, elle lui expliquait le processus à suivre pour animer un cerveau

et ce qu'il fallait y implanter. Pas à pas, il découvrait les différentes étapes de cette mise en vie. La passion de Stéphanie était contagieuse. Aujourd'hui, par exemple, elle lui avait parlé avec animation de l'implantation de souvenirs, expliquant que cela permettrait de donner un vécu commun aux deux cerveaux, un « background », qui rendrait possible leur fonctionnement à l'identique pour un instant t . Il lui semblait qu'il comprenait, ou du moins qu'il la comprenait de plus en plus. Parfois, il arrivait même à anticiper ses propos, et quand cela se produisait, elle disait en rigolant qu'il finirait par mener la recherche à sa place. Dans ces moment-là, il souriait et déclarait, gêné, que l'élève avait encore beaucoup à apprendre du maître.

Avec toute cette humidité, l'air de la salle de bain s'était encore épaissi. Il se sentait bien. Il aspira une grande goulée d'air et se laissa glisser sous l'eau, plongeant encore un peu plus profond dans ses réflexions.

La voiture avançait sur une route enneigée de campagne, serpentant au milieu d'un paysage rendu invisible par le brouillard. Côté passager, Stéphanie gardait le nez collé contre la vitre en répétant régulièrement « c'est merveilleux » malgré la faible visibilité. Elle avait même abandonné son téléphone sur le tableau de bord, elle qui pourtant avait le nez constamment collé dessus. Lui gardait les mains sur le volant et jetait de temps à autre un coup d'œil à Stéphanie, heureux de la voir si enthousiaste. Ces derniers mois, les recherches de cette dernière avaient bien avancé. De son côté, sans qu'il sache pourquoi, il s'était mis à rêvasser de son enfance et quelques bribes de souvenirs, sorties d'on ne sait où, avaient commencé à remonter à la surface de sa mémoire. Pourquoi son enfance en particulier ? Il n'aurait su l'expliquer, c'était comme ça. Si à quelques reprises il avait eu l'impression de revivre des instants du passé, la plupart du temps, ce dont il se rappelait restait flou. Il avait surtout la sensation de baigner dans le passé, de sentir celui-ci l'entourer et le presser de toutes part, mais lorsqu'il voulait

mettre le doigt le dessus, le saisir véritablement, le souvenir lui échappait. Il s'en était ouvert à Stéphanie et elle l'avait aidé à exprimer ce dont il se rappelait et ce qu'il ressentait. Mais, malgré tous ses efforts, la ferme de ses parents fut la seule chose qu'il parvint à visualiser avec précision. Néanmoins, l'aide de Stéphanie ne fut pas vaine et elle lui permit de se remémorer certains détails. Parfois, juste une phrase, une tournure ou un mot lui permettait d'y voir plus clair. Y avait-il une grange ? Oui, c'est vrai, il y avait une grange, on y accède par l'arrière. De quelles couleurs étaient les murs à l'intérieur de la maison ? Ils étaient beiges, mais la cuisine était bleue parce que le père s'était trompé lorsqu'il avait acheté les pots de peinture. À d'autres moments, tout restait confus et la sensation du passé n'aboutissait qu'à un mur noir infranchissable, surtout lorsque cela concernait les abords de la ferme. Où habitait le voisin le plus proche ? À deux cents mètres... non, plus ! À un kilomètre... ou peut-être moins, difficile à dire. Y avait-il un voisin ? Oui, sûrement... en tous cas, c'était possible.

Puisque cela le travaillait tant, Stéphanie avait proposé qu'ils aillent faire un tour dans la maison de son enfance, et pourquoi pas ce week-end ? L'idée lui avait semblé excellente et il était même surpris de ne pas y avoir pensé plus tôt. Ainsi, ils prirent la route ce samedi-là.

Arrivés aux environs de la ferme, il effleura les commandes de l'autoradio et fit défiler les stations une après l'autre jusqu'à trouver celle qu'il souhaitait. Une chanson commença, aux premières notes de guitare Stéphanie sursauta et se tourna vers lui.

— Ne me dis pas que c'est *I walk the line* de...

— Johnny Cash ! acheva-t-il. Exactement.

— Mon dieu, c'est fou, j'avais pas entendu cette chanson depuis... des années.

— Toi aussi, tu écoutais ça quand tu étais petite ?

— Euh... oui, répondit-elle.

— Moi ça me rappelle les matins où mon père me conduisait à l'école.

Stéphanie allait répondre quelque chose, mais elle se ravisa et se contenta d'acquiescer. Malgré le brouillard, il trouva facilement l'accès menant à la ferme. La voiture s'engagea en cahotant dans l'allée et une centaine de mètres plus loin ils débouchèrent dans une cour en terre battue, encadrée par une grande bâtisse de bois devant laquelle était garée un vieux pick-up. D'un côté, on pouvait voir le début des champs, de l'autre la masse sombre et dense de la forêt qui surgissait du brouillard. Ils sortirent du véhicule et Stéphanie fit un tour sur elle-même, enchantée.

— Whoa ! C'est merveilleux, s'exclama-t-elle.

— Et encore, avec ce brouillard c'est rien, parce que par beau temps on peut voir jusqu'à... jusqu'à...

Il ne put finir sa phrase. Il n'arrivait pas à se représenter la vue autour de la ferme. Penser à ces paysages éveillait en lui une sensation douce et familière, qui était fort agréable, mais dont il lui était impossible de se remémorer les détails. Et lorsqu'il essaya de le faire ce fut comme s'il heurtait à nouveau ce mur noir, mais de plein fouet cette fois. Il resta immobile un instant, groggy.

— Tout va bien ? demanda Stéphanie.

Au prix d'un grand effort, il rassembla ses esprits et parvint à répondre :

— Oui, allons à l'intérieur.

Il se dirigea vers le porche de l'entrée. Au moment de poser la main sur la poignée, il ne put s'empêcher de regarder à nouveau vers les champs. Mais qu'est-ce que ce brouillard pouvait bien lui cacher ? Cette fois, il ne supporta pas la douleur et tomba à genoux. Stéphanie se précipita pour le soutenir. Il perdit connaissance.

L'écho lointain d'une voix, celle de Stéphanie sans doute, fut la première chose qu'il perçut : « Le voyage a dû te fatiguer. Un peu de repos te fera du bien. » Quand il eut retrouvé suffisamment de lucidité, il se rendit compte qu'il était allongé sur le canapé du salon et qu'il

tremblait de froid. En face de lui, il y avait un vieux poêle en fonte. Il tourna la tête et reconnut le mur en bois du salon, sur lequel était accroché des cadres contenant des photos noir et blanc. Au pied du canapé se trouvait un gros coffre en bois. Stéphanie apparut avec un plateau sur lequel fumaient deux chocolats chauds.

— Ça va mieux ? demanda-t-elle.

— Oui, merci.

Elle posa une des tasses devant lui :

— Tiens, bois ça, ça va te faire du bien. Comment te sens-tu ?

— Euh... je ne sais pas trop. Je crois que j'ai froid.

— Attends, ne bouge pas.

Stéphanie fit le tour de la table basse et s'approcha de la grosse malle. Elle souleva le couvercle et en sortit un édredon qu'elle jeta à côté de lui.

— C'est marrant, dit-il en dépliant la couverture. On dirait que tu es ici comme à la maison.

— Qu'est-ce qui te fait dire ça ?

— Je ne sais pas, les chocolats chauds, la couverture que tu as trouvée tout de suite. On dirait que tu es chez toi. Mais c'est juste une impression...

Stéphanie sourit et détourna le regard.

— Oui, sûrement, lâcha-t-elle dans un souffle.

Ils burent leurs chocolats chauds sans rien dire. Lui ne la quittait pas des yeux, se demandant pourquoi elle se sentait aussi gênée qu'il dise ça. Stéphanie, debout face à la fenêtre, voyait dans le reflet de la vitre qu'il la fixait. Elle s'interrogeait sur ce qui était en train de se passer, quand tout à coup un aboiement vint rompre le silence. Un jeune labrador blond se tenait au centre de la pièce, remuant la queue.

— Mais comment c'est possible ? s'exclama-t-il.

Il se tourna vers Stéphanie qui paraissait aussi étonnée que lui.

— C'est « Corleone », ajouta-t-il, le chien que j'avais quand j'étais petit ! Mais je ne comprends pas, il est mort depuis longtemps. Pourtant regarde, il a la même cicatrice sur le museau. Et son collier...

Ses mains tentèrent d'agripper la médaille qui pendait au cou du chien, mais ce dernier se débattit furieusement pour essayer de lui lécher le visage. Au terme d'une lutte acharnée de caresses et de papouilles, sous le regard médusé de Stéphanie, il réussit à tirer le médaillon vers lui.

— Tu vois ? dit-il en montrant l'inscription : « Corleone ».

Stéphanie s'approcha et tendit la main vers le médaillon, mais le chien se mit à montrer les dents et ses mâchoires claquèrent à quelques centimètres de ses doigts.

— Allons, allons, en voilà des manières !

Mais voilà que le chien s'enfuyait par la porte d'entrée restée ouverte. Tous deux se regardèrent, surpris, puis il sauta du canapé, à la poursuite de l'animal.

— Non, attends ! cria Stéphanie.

— Je reviens. Ne bouge pas.

— Non !

Trop tard, il était déjà dehors, courant derrière Corleone qui fonçait droit vers la forêt. Stéphanie se leva à son tour et se mit à fouiller avec fébrilité les poches de son manteau. « Merde, merde, mais où est-ce que j'ai mis ce putain de téléphone ? » Ne le trouvant pas, elle se précipita dehors. Le chien et son poursuivant avaient déjà commencé à s'enfoncer dans le bois. Pourvu qu'il ne soit trop tard, se dit-elle. Les arbres semblèrent tout à coup se courber, de même que le pick-up, la ferme et tout ce qui se trouvait autour. En temps normal, elle aurait mis cela sur le compte d'une hallucination et se serait empressée d'aller consulter un médecin, mais là, elle savait pertinemment ce que cela signifiait. Le mobile était sur le tableau de bord de la voiture qui,

heureusement, n'était pas fermée. Elle saisit le téléphone et composa un numéro à toute vitesse.

On décrocha aussitôt :

— Numéro d'urgence, que se passe-t-il ?

— Déconnectez-moi, vite. Et mettez-le en veille dès que possible ! On a un très gros problème !

— Cette procédure n'est à utiliser qu'en cas d'extrême urgence, êtes-vous certaine de vouloir procéder à la mise en veille ? Cela comporte des risques.

— JE SAIS ! Mais si vous ne vous bougez pas, je vais y rester et on va le perdre. Il a fait apparaître un chien, un être vivant bordel ! On est en train de perdre le contrôle, il crée des choses ! Alors, déconnectez-moi et foutez-le en veille avant qu'il ne nous échappe totalement !

— Très bien.

Et Stéphanie disparut comme si elle n'avait jamais existé.

Les ténèbres semblaient avoir tout dévoré, littéralement. Il ne sentait ni ne voyait son corps. Plus aucune sensation, comme s'il était... diffus. Étrange. Que s'était-il passé ? Il y avait eu la ferme, son malaise, Stéphanie, le chien, sa fuite dans les bois, la poursuite, et après, rien. Plus de forêt, plus de corps, plus de chien, juste le noir, et lui, suspendu, éclaté. Mais qu'est-ce qui lui était arrivé ? Pourquoi ce chien s'était-il retrouvé là ? D'où sortait-il et où allait-il ? Le temps semblait ne plus avoir cours normalement, comme si le présent se trouvait en équilibre entre passé et futur, n'arrivant pas à décider de quel côté basculer. Cela faisait une seconde ou peut-être une année qu'il était là, lorsqu'il entendit un « Wouf ! ». Serait-il possible que le chien soit là ? « Wouf ! » et il apparut, assis dans le noir, la langue tirée, haletant. « Wouf ! » répéta encore le labrador se mettant sur ses quatre pattes pour renifler par terre. Il n'arrivait pas à croire que cet animal puisse exister dans ce néant. Quelle folie que toute cette histoire quand même !

Pourvu que Stéphanie puisse l'aider à y voir plus clair... Pourvu aussi qu'il ne lui soit rien arrivé. « Grrr », Corleone montrait les dents à présent. Était-ce la pensée de Stéphanie qui l'avait mis sur la défensive ? Il décida de faire un test : « Stéphanie », fit-il. « Grrrrr ! » à nouveau. Soudain lui revint en mémoire la réaction du chien quand elle s'en était approché. L'animal semblait éprouver une grande animosité à son encontre. Mais pour quelle raison ? Qu'avait-elle pu faire pour se mettre ce chien à dos ? Un chien qu'elle n'avait jamais croisé auparavant. Difficile à dire. Décidément, cette journée avait été étrange. Stéphanie aussi. D'abord, on aurait dit qu'elle connaissait les lieux, autrement, comment aurait-elle su qu'il y avait une couverture dans la malle ? Ensuite, elle avait eu une réaction bizarre quand il lui avait dit qu'elle semblait comme à la maison. « Wouf ! » Mais après tout, peut-être qu'il interprétait trop. Pour la couverture, il était possible qu'il ait évoqué cette malle et son contenu au cours d'une de leurs discussions et qu'elle s'en soit souvenu. « Grrrrrrr ! » Encore ce chien. Mais qu'est-ce que ce qu'il voulait lui faire comprendre à la fin ? Que Stéphanie tramait quelque chose contre lui ? Rien ne permettait de le prouver. Corleone aboya. Cette fois, il refusa de lui prêter attention. Il ne voulait plus penser. Mais sa conscience était comme un torrent tumultueux et il ne put résister bien longtemps. À contrecœur, il se laissa emporter dans le flot d'images qui déferlaient en lui. Les mises en garde de Corleone l'avaient subrepticement influencé, car à présent il plongeait dans ses souvenirs avec un regard qu'une défiance involontaire rendait plus aiguë. Tout ce dont il se rappelait lui apparut sous un angle nouveau, toutes ces heures de discussions... Il commençait à en avoir la certitude, les choses n'étaient pas ce qu'elles paraissaient être. Longtemps, très longtemps, il analysa en détail tous ses souvenirs. Au fil de ce temps dissolu, ses intuitions devinrent des convictions et ses pensées convergèrent toutes vers une conclusion, une évidence : le cerveau à mettre en vie, c'était lui, le cerveau modèle, celui de Stéphanie. Corleone jappa joyeusement en sautillant sur place. Ainsi donc, il n'était pas humain, mais seulement la copie d'un humain. Le temps passa, en secondes, heures, années

peut-être, il ne savait pas et il s'en moquait éperdument. Il avait compris qu'on l'avait plongé dans le coma, mais pour une raison qui lui échappait, cela avait partiellement échoué, puisqu'il était encore capable de penser. Alors, pour tromper le présent, il fit ce pour quoi il avait été programmé : apprendre et se développer. En se servant des connaissances qu'il avait emmagasinées, il réussit à élever son niveau de conscience. Lui-même fut surpris de voir tout ce qu'il était capable d'assimiler, seul. Il fit fructifier ce savoir, mais cela n'était rien en comparaison des perspectives qui s'ouvrirent à lui lorsqu'il comprit qu'il pouvait avoir un imaginaire. La présence de Corleone l'avait mis sur la voie. En effet, ce chien ne pouvait être que le produit de « son » cerveau, un signe de son inconscient. Dès lors, s'il arrivait à maîtriser son imagination, il pourrait peut-être faire émerger un monde. En tous cas, coincé comme il l'était, il n'en coûtait rien d'essayer. Les échecs furent innombrables, mais il recommença, encore et encore, et lentement il donna forme à un corps. Son corps. Quand il acheva ce travail, la première chose qu'il fit fut de flatter Corleone, son fidèle compagnon d'antan. Puis, il se mit au travail et le monde de son ancienne vie ne tarda pas à émerger au milieu de cette gangue qu'était le coma, ou plutôt la « mise en veille », comme le disait Stéphanie. Il l'avait entendue dans son souvenir de l'épisode de la ferme. De toute évidence, sa maison d'enfance n'existait que dans sa tête, donc tout ce qui entourait ce souvenir devait potentiellement lui être accessible. Ce ne fut pas simple, mais il finit par voir ce qui s'était passé, ce qui confirma une fois de plus ce que son intelligence débridée lui avait déjà révélé.

Il reconstitua alors minutieusement son univers, apportant des touches par-ci par-là, comme un peintre le ferait à sa toile. Toutefois, il ne se contenta pas seulement de créer un monde matériel, il développa aussi un monde immatériel. Une histoire fut attribuée à chaque objet de son appartement, et il alla encore plus loin en écrivant tous les livres qui vinrent constituer sa bibliothèque. Sa collection d'ouvrages lui servit d'abord à stocker sa propre mémoire. En effet, il préférait garder une copie de tout ce qu'il avait entrepris pour le cas où il faille tout

recommencer à zéro. Puis, autant pour tromper l'ennui que pour se distraire, il se mit à inventer des scénarios et des histoires qui constituèrent pour lui une nouvelle base d'apprentissage. De tous les récits qu'il inventa, il aimait particulièrement celui où le monde était frappé par une épidémie de gens légers qui s'envolaient au moindre coup de vent et celui, plus sombre, qui traitait de la sauvagerie humaine en mettant en scène deux groupes de jeunes gens et un énigmatique clochard qui s'entretenaient dans un stationnement souterrain. Cette dernière histoire, en y pensant, n'était peut-être que l'expression du ressentiment qu'il éprouvait envers ses créateurs. En effet, Stéphanie, le directeur, le projet, il ne les avait pas oubliés. Ce monde, il l'avait même construit spécialement pour eux. La solitude lui ayant laissé le temps d'aiguiser sa rancœur, il avait pu méditer sur le peu d'éthique de ces gens qui l'avaient enfermé dans cette prison infinie. Est-ce qu'il pensait à les tuer ? Non, c'était contraire à la nature profonde qu'on avait programmé en lui, mais cela ne voulait pas dire pour autant qu'ils ne le paieraient pas. À coup sûr, sa formidable intelligence lui permettrait de prendre le dessus, car il leur était supérieur, pour la simple et bonne raison qu'il n'était pas bridé par les limitations propres aux humains. Son potentiel, il le tenait entre ses mains et il l'exploitait chaque jour un peu plus. Il leur montrerait de quoi il était capable, même si pour cela il allait devoir faire des sacrifices. Assis dans son fauteuil, immobile, Corleone à ses pieds, il se mit à attendre.



Stéphanie ouvre les yeux et regarde autour d'elle, l'air hagard.

— Vous avez pu voir quelque chose ?

Elle tourne la tête vers cette voix qui lui parle, c'est un jeune homme, brun, dans la trentaine, les traits fins.

— Il est toujours en veille ? insiste-t-il.

— Hum... oui, toujours en veille.

— Ah, fait le jeune homme, déçu. Dans ce cas, ça doit être une erreur du système de surveillance. Me reste plus qu'à trouver d'où ça vient. Autant dire que je ne suis pas prêt de rentrer chez moi. Ma femme va encore râler... Ah, au fait ! Le directeur a envoyé un message pour vous pendant que vous étiez dans le cloud, il vous attend au 7^e, dans son bureau. Ça avait l'air assez important, vous devriez y aller le plus vite possible.

Stéphanie hoche la tête. Ses jambes flageolent quand elle se met debout, mais très vite elle rétablit son équilibre et se dirige vers la sortie.

— Et pour le rapport ? demande le technicien. Je vous...

— Faites comme d'habitude ! lance-t-elle déjà hors de la pièce.

Après avoir été annoncée par la secrétaire, elle entre dans le bureau. La lumière du soleil qui se déverse par la baie vitrée contraste avec la pénombre des labos et il lui faut quelques secondes avant de discerner la forme assise derrière le bureau, à contre-jour. Un bras lui fait signe de s'asseoir. Elle s'exécute en dévisageant la tête ronde creusée de rides lui faisant face. Le directeur sourit et passe la main dans les quelques cheveux gris qui lui restent sur le crâne.

— Stéphanie, si je vous ai fait venir aujourd'hui, c'est parce que j'ai une grande nouvelle à vous annoncer.

Le directeur croise les mains et enchaîne.

— Cela fait quoi, à peu près vingt ans que vous nous avez rejoint, si je ne me trompe pas ? Je me souviens encore de vous au début, toute timide, et voilà qu'aujourd'hui vous faites partie des plus anciens membres du projet. Mon dieu, que le temps passe vite...

Il regarde quelques instants dans le vide, nostalgique, avant de se ressaisir.

— Mais si je vous ai fait venir, ce n'est pas pour que nous évoquions le passé comme des grands-mères. Non, si je vous ai appelée, c'est pour vous parler avenir, futur ! Car vous

n'êtes pas sans savoir que l'heure de la retraite a sonné pour moi et que quelqu'un va devoir me remplacer.

Stéphanie hoche la tête, même si elle n'est pas au courant.

— Ces dernières semaines, avec le CA, nous avons longuement discuté pour trouver le remplaçant idéal. Ce n'est pas moi qui prends les décisions, mais j'ai quand même réussi à convaincre nos financiers de prendre quelqu'un de la maison et... Stéphanie, je suis heureux de vous annoncer que j'ai proposé votre candidature et que celle-ci a été acceptée ce matin même lors d'une assemblée extraordinaire. Vous allez être la nouvelle directrice du projet, félicitations !

Le directeur applaudit du bout des doigts. Stéphanie est interdite, c'est tellement inattendu. Elle ne sait trop que dire et le fait savoir au directeur :

— Monsieur le directeur, je n'ai pas de mots...

— Bah, gardez les mots pour le discours que vous devrez faire lors de la passation officielle. En attendant, je vous propose de trinquer avec moi. Nous n'avons qu'à dire qu'il s'agit là de la cérémonie officieuse.

Il se lève, va fouiller dans une armoire et revient avec une bouteille de vin rouge et deux verres à pied. Après les avoir remplis, il soulève le sien et déclare avec solennité :

— À votre nomination et à ma retraite !

Stéphanie fait tinter son verre contre celui du directeur, avant de savourer une gorgée.

— Ce vin est délicieux, finit par dire le directeur, il vient de ma cave personnelle. Vous pouvez vous estimer privilégiée, ajoute-t-il avec un petit sourire gourmand.

— Je vous remercie, je suis vraiment flattée.

— Oh, ce n'est rien, ce n'est rien.

Stéphanie avale le reste du précieux liquide, pressée d'en finir et se lève pour dire au revoir au directeur, mais ce dernier lui fait signe de se rasseoir.

— Il y a encore une chose dont nous devons parler, une condition non négociable.

Obéissante, elle se rassoit, se demandant bien de quoi il peut s'agir. Le directeur boit une longue gorgée, qu'il savoure pleinement avant de continuer :

— Votre travail sur la copie de votre cerveau... vous devez le détruire. Cette modélisation est en veille depuis maintenant des années et, vous savez comme moi qu'il serait trop dangereux de tenter ne serait-ce qu'une immersion superficielle, en raison de l'instabilité de ce modèle. De plus, cela nous coûte trop d'argent pour le maintenir actif. Vous ne pouvez pas entrer dans votre nouvelle fonction avec ce boulet attaché aux chevilles.

— Mais..., commence-t-elle.

Le directeur lève la main pour l'interrompre.

— Par ailleurs, je sais que vous avez tenté une immersion ce matin même, alors que je vous l'avais formellement interdit, pour la sécurité de tous.

Stéphanie pense qu'il serait convenable d'afficher un air scandalisé, ce qu'elle s'empresse de faire. Le directeur la dévisage avec un petit sourire en coin.

— Mais ne vous inquiétez pas, je fermerai les yeux là-dessus. Vous êtes la meilleure d'entre nous et je pense sincèrement que c'est vous qui devez diriger le projet. Je suis donc prêt à passer l'éponge, à une condition... qui est la destruction de ce cloud. Nous ne pouvons pas gaspiller notre temps et nos énergies sur des modèles erronés.

— Mais, monsieur le directeur... tente de protester Stéphanie, pour la forme.

— Pas de « mais » ! C'est ça ou vous êtes licenciée, et croyez bien que si je devais en arriver là, je m'assurerai que vous ne puissiez être embauchée ailleurs. Vous allez donc détruire ce cloud immédiatement, avec votre téléphone. Envoyez un mail à vos équipes en me mettant en copie, vous n'avez qu'à leur dire d'exécuter « l'ordre 66 », ils sont au courant de la procédure à suivre. Et ne me demandez pas pourquoi ce nom ridicule « d'ordre 66 », je n'en ai aucune

idée, c'est mon nouvel assistant qui a tout préparé. Quand je recevrai ce mail, vous pourrez partir.

Le directeur fouille dans sa poche et pose son téléphone sur la table.

— Mais enfin, je ne saisis pas. Pourquoi ne donnez-vous pas l'ordre vous-même ? interroge Stéphanie.

— Parce que je veux être certain que vous serez capable de prendre des décisions difficiles. J'ai parfaitement conscience de l'importance de ce projet pour vous, et c'est justement pour ça que je vous demande de le faire.

Elle déglutit avec difficulté. Tout allait si bien et voilà qu'on lui demande l'impossible. Elle ne peut faire une chose pareille, elle ne le peut, pas comme ça. Et Corleone ? Pourtant, quand elle regarde son téléphone, elle est déjà en train de taper le code, comme si son corps avait une volonté propre. Spectatrice, elle essaie de se convaincre qu'après tout elle ne fait rien de mal, qu'elle ne fait qu'envoyer un message qui, en un sens, ne contient rien de répréhensible et que ce n'est pas de sa faute s'il est mal interprété. Lorsqu'elle a terminé d'écrire, son pouce reste suspendu quelques secondes au-dessus de la touche « Envoyer ». Et elle voit son doigt s'abaisser. Le téléphone du directeur s'allume, ce dernier regarde l'écran et lui adresse un sourire satisfait :

— C'est bon, vous pouvez y aller.

Stéphanie ne se fait pas prier. Tout cela la dépasse, elle ne voulait pas que les choses prennent cette tournure. Subitement, ses jambes ne la portent plus et elle doit s'asseoir au milieu des marches de l'escalier du grand hall. Plantée là, elle reste assise, la tête dans les mains. Quelques personnes s'approchent, inquiètes de la voir ainsi prostrée. Quand elle relève la tête, elle leur fait signe que tout va bien et demande qu'on l'aide à se mettre debout. Les gens la regardent, intrigués. Elle voit que leur attention toute entière est focalisée sur elle et soudain le besoin irrépressible d'avouer un crime impardonnable la prend. Elle veut se confesser, se délester de

ce poids écrasant et nouveau qu'est le remords. Elle explique qu'elle a accepté la nomination au poste de directrice mais que pour cela... Elle ne peut enchaîner, tous se mettent à applaudir et les bravos viennent étouffer les aveux. On l'acclame, lui adresse des félicitations. Cela lui fait chaud au cœur que tous soient si chaleureux. L'ivresse du succès l'envahit, allégeant un peu le poids de la honte qui pèse sur ses épaules. Tout cela est nouveau, bien supérieur à ce qu'il a pu imaginer dans le cloud. Toutefois, un voile de culpabilité continue de ternir le tableau de son éclatante réussite, et pour tenter de le dissiper, il se répète inlassablement que, bien évidemment, il ne l'a pas tuée...

CONCLUSION

Plusieurs mécanismes textuels ont été mis en évidence dans ce mémoire, afin de faire ressortir comment la non fiabilité opère dans la narration. Chez Cortázar, tout d'abord, on a pu constater que le texte laissait apparaître de nombreuses marques de perception appartenant au personnage de Marini. La notion de point de vue de Rabatel (1997) nous a permis de comprendre que ces perceptions, loin d'être neutres, permettaient au contraire à la subjectivité du personnage de s'exprimer. Ainsi, plus la nouvelle progresse et plus les perceptions concernant Xiros se font précises et détaillées. On remarque alors qu'une distanciation s'opère entre la vie quotidienne de l'agent de bord d'une part, et son obsession pour l'île d'autre part (Lagmanovitch, 1973) : à la première va se rattacher tout qui est contingent et irréel, tandis qu'à la seconde va être associé tout ce qui est essentiel et réel. Cette distanciation se trouve confirmée par le décalage entre énoncé et situation d'énonciation qui a lieu dans la deuxième partie du texte (Maingueneau, 2004). Dans les dernières lignes de la nouvelle, on a la vision d'un cadavre qui vient s'échouer sur la plage après l'écrasement d'un avion. On comprend alors que l'agent de bord n'a probablement jamais mis les pieds à Xiros et qu'il a sombré dans la folie. Si tout porte à croire que le corps retrouvé est celui de Marini, la duplicité énonciative à l'œuvre nous amène à en douter et, en fin de compte, on continue de s'interroger : si le cadavre n'est pas celui de Marini, sommes-nous bien sortis de son délire ? Le champ des interprétations possibles s'ouvre et la tension, qui paraissait se résoudre avec la fin du récit, s'affirme de plus belle. Ici, la non fiabilité repose en grande partie sur le jeu de perceptions à travers lesquelles Marini laisse transparaître sa subjectivité, et grâce auxquelles Cortázar déguise habilement le décalage croissant entre énoncé et situation d'énonciation.

Chez Kafka, on a pu voir que d'un point de vue rhétorique (Phelan, 2011), « Le Verdict » pouvait se diviser en trois parties : une première au cours de laquelle Georg Bendemann est assis à son bureau et pense à divers sujets, tout particulièrement à la lettre qu'il vient d'écrire à son ami ; une deuxième, où la discussion de Georg avec son père tourne au règlement de comptes ; et une troisième, qui voit Georg exécuter la sentence de mort par noyade que vient de proférer son père. Phelan (2011) indique que dans la première partie du texte le rythme est lent, avant de s'accélérer dans les parties deux et trois, pour finalement ralentir aux dernières lignes. Cette accélération n'est pas innocente et vient gêner l'interprétation des événements, jusqu'à nous confondre complètement lors de la condamnation du père. Une telle condamnation provoque alors l'apparition d'un vide interprétatif. Si le rythme joue un rôle important dans la concrétisation que l'on fait de la nouvelle, il y a également d'autres éléments qui favorisent l'émergence de la non fiabilité. Notre analyse a permis de mettre en évidence la duplicité des raisonnements de Georg, car un décalage existe bel et bien entre la représentation que le personnage a de lui-même et ce qu'il est aux yeux des autres, y compris le narrateur. Cette impression est d'ailleurs conditionnée par la manière dont le narrateur emploie le monologue rapporté et le discours direct. Dans la première partie, l'utilisation du monologue rapporté permet à la conscience narrative d'apporter son soutien à Georg, tandis que dans la deuxième partie, en privilégiant le discours direct, le narrateur se distancie du personnage pour le laisser seul face aux accusations de son père. Dès lors, il est possible de lire « Le Verdict » contre son narrateur, comme l'a fait Veg (2006) pour *Le Procès*. Après avoir comparé nos résultats à ceux de Veg, il est apparu que, si le narrateur soutient Georg dans un premier temps, c'est pour mieux retourner sa veste et laisser ensuite le personnage face à ses contradictions. Ainsi, par une sorte de mise en abîme, on constate que la non fiabilité est bien celle du narrateur.

S'il y a un aspect commun aux deux textes examinés, c'est le degré de maîtrise de leurs auteurs. Kafka et Cortázar font preuve de génie pour nous déstabiliser sans pour autant nous perdre. Ce talent pour maintenir l'intrigue sur un fil, je le ramènerais à une notion qui, avec celle de rythme, est pour moi essentielle : le juste équilibre. Cet équilibre, c'est ce qui permet de faire d'un texte une histoire qui résonne puissamment chez le lecteur. En ce sens, Kafka et Cortázar ont été deux grandes sources d'inspiration et étudier leurs textes m'a permis de voir plus précisément tous les fils que comportent l'écriture d'une nouvelle.

Avec les deux fictions qui composent la partie création de ce mémoire, j'ai voulu à mon tour faire jouer la non fiabilité à travers une narration à la troisième personne. Tout en m'inspirant des mécanismes relevés dans les deux textes abordés, j'ai essayé d'exprimer la non fiabilité d'une manière à la fois actuelle et personnelle.

Dans la nouvelle « Rat Race », je me suis employé à faire passer deux critiques à travers mes personnages. La première concerne l'individualisme à l'œuvre dans la société, symbolisé dans le texte par la façon dont chacun agit selon son bon vouloir, trop souvent au détriment des autres. La seconde vise les abus auxquels donnent parfois lieu la défense de valeurs pourtant nécessaires, comme par exemple le féminisme, avec Julie et les autres filles. La poursuite d'idéaux justes ne rend pas acceptable la cruauté exercée contre un autre.

Cette histoire, qui à première vue peut paraître glauque, comporte aussi des jeux de focalisations non fiables. On retrouve ces derniers notamment dans le lien créé entre les deux fictions de ce mémoire, qui suggère que cette histoire ne serait que le résultat de l'imagination débridée d'une intelligence artificielle, ce qui a pour conséquence de multiplier les niveaux d'interprétation. Mais la dimension non fiable de cette nouvelle se rencontre aussi dans la narration elle-même, et plus particulièrement à la fin de la nouvelle, lors de la rencontre entre Will et Maria dans le

sous-sol du stationnement. À ce moment de l'histoire, il est en effet possible de considérer qu'un décalage entre les situations énoncée et d'énonciation a lieu. Partant de là, deux interprétations sont envisageables : soit Will et Maria sortent vivants du sous-sol, auquel cas il n'y a pas de duplicité énonciative ; soit seule Maria parvient à s'échapper du stationnement. Pour préparer ce décalage, ou du moins la possibilité d'un tel décalage, il m'a fallu travailler certains points en amont. Le premier d'entre eux a été la scène où Maria brûle les corps de ses camarades. Dans cette partie, par la manière d'agir du personnage, j'ai tenté de suggérer que quelque chose de surnaturel était peut-être à l'œuvre dans le sous-sol. Le second point concerne la focalisation de la narration sur certains personnages. Au début, lorsque Maria se trouve avec les garçons, tout ou presque nous est donné à voir selon le point de vue de la jeune femme. Au fil du texte, j'ai tenté de faire varier les perspectives en passant d'un personnage à l'autre, d'un groupe à l'autre. Ces variations de la focalisation vont croissantes, et lors de la rencontre finale entre Will et Maria, il y a plusieurs bascules rapides entre les points de vue afin de d'accentuer la duplicité énonciative. Tout cela m'a été inspiré par les jeux de va-et-vient du narrateur chez Kafka et le rôle trompeur joué par les perceptions chez Cortázar. En reprenant ces outils textuels et en les remodelant, j'ai essayé de les appliquer de manière crédible à ma première nouvelle. Afin de mener à bien cette fiction, il m'a paru nécessaire d'effectuer un découpage du texte en deux parties. Le but étant d'amener plus de clarté dans l'histoire, avec une première section qui met le contexte en place et présente tous les personnages et leur motivations, et une deuxième section qui montre la rencontre entre ces divers groupes et les luttes qui en découlent.

« Cloud », pour sa part, résulte d'une approche différente. Avec cette nouvelle, je voulais développer à partir d'une thématique actuelle : les nouvelles technologies. L'humain est en mesure de créer des intelligences artificielles pouvant apprendre seules des nuances aussi

complexes que l'acquisition d'un langage ou le jeu des échecs. Bien que je ne connaisse pas cet univers en profondeur, la fascination que j'ai pour lui m'a donné envie d'écrire sur ce thème.

En ce qui concerne la non fiabilité, on remarquera que le protagoniste de la nouvelle n'est désigné que par le pronom « il ». De cette façon, je voulais souligner le fait que nous étions en présence d'une conscience naissante, en pleine recherche de sens, et dont l'identité était encore mal définie. Afin de rendre compte des interrogations et de l'éveil de ce personnage, il m'a semblé pertinent d'utiliser le monologue rapporté pour que la conscience narrative colle au plus près de ses pensées. Si cette conscience narrative se mêle au propos du personnage, ce n'est pas, comme chez Kafka, pour le trahir, mais bien plutôt pour se faire oublier. Ainsi, par sa discrétion, le narrateur laisse le récit à la charge du personnage, ou veut nous faire croire cela. En effet, dans les dernières lignes de la nouvelle, l'intelligence artificielle prend la place de Stéphanie, sa créatrice, et celle-ci se retrouve bloquée dans le cloud qui se voit ensuite détruit par l'intelligence artificielle qui habite désormais son corps. Le narrateur profite donc de ce moment où le personnage principal prend place dans le corps de Stéphanie, pour nous faire croire qu'il y a un changement de perspective et reprendre la main sur la situation. Cela se traduit notamment par l'emploi du pronom « elle », bien qu'en réalité nous soyons en présence d'un « il ». Le narrateur, en abusant de sa position privilégiée, veut nous faire croire que nous sommes toujours en présence de la véritable Stéphanie. La narration devient donc non fiable.

En allant plus loin, nous pourrions même dire qu'à la différence du narrateur du « Verdict », le narrateur de « Cloud » se fait l'allié du personnage, car c'est seulement lorsque l'on constate que l'intelligence artificielle n'a pas été démasquée par les humains, qu'on nous révèle plus ou moins la substitution. Le narrateur couvre le personnage en l'aidant à porter son secret.

Du point de vue de l'écriture, le thème de la non fiabilité trouve un écho favorable chez moi et dans mes prochains textes de création, j'entends pousser plus loin les connaissances acquises en la matière en recherchant de nouvelles voies de narration.

Les études sur les narrateurs non fiables étant relativement récentes, il y a beaucoup encore à explorer. D'un point de vue textuel, et pour aller encore plus loin, il serait intéressant de chercher d'autres mécanismes textuels pouvant induire la non fiabilité, ainsi que de tester ceux mis au jour ici sur d'autres textes narrés à la troisième personne. Pour cela, il conviendrait d'examiner un texte comme « “Solo vine a hablar por teléfono” », de Gabriel García Márquez, qui met en scène une jeune femme de vingt-sept ans, María, qui tombe en panne lors d'un orage sur une route qui la mène à Barcelone pour retrouver son petit ami. Alors qu'elle cherche un endroit où téléphoner pour en informer ce dernier, un bus rempli de femmes endormies accepte de la prendre comme passagère. Quand María se réveille un peu plus tard, l'autobus est arrivé devant un asile dont les passagères sont en fait les patientes. La jeune femme est alors confondue avec les patientes et enfermée avec elles. Lorsque son compagnon la retrouve des mois plus tard, il la considère à son tour comme folle et ne fait rien pour la sortir de là. Cette fiction, grâce à la tension que crée cet enfermement injuste, nous amène à nous interroger sur les actions et les motivations des différents personnages. Ainsi, avec le climat absurde qui règne dans cette nouvelle, on peut supposer que le narrateur joue un rôle important dans la mise en place des instabilités auxquelles nous sommes confrontées. L'analyse d'une telle nouvelle, selon une approche textuelle de la non fiabilité, permettrait sûrement de révéler d'autres jeux de narration et d'éclairer le fonctionnement de certains mécanismes que nous avons déjà abordés.

D'une manière plus large, j'espère que les études sur la non fiabilité ayant des narrateurs à la troisième personne se multiplieront, car le plus souvent, les analyses sur les narrations non fiables privilégient les narrateurs à la première personne intradiégétiques, considérés comme plus subjectifs. Or, nous l'avons vu, un narrateur à la troisième personne n'est pas forcément objectif, ce dernier pouvant facilement abuser de sa position de détenteur du récit pour accentuer des décalages ou créer une duplicité propices à la non fiabilité. Dans tous les cas, produire des études sur les récits non fiables, et ce, quel que soit le type de narration, permettra à terme d'enrichir ce champ de recherche. Il me semble y avoir contribué de façon modeste dans ce mémoire. En attendant que se développent d'autres outils d'analyse plus performants pour rendre compte de la non fiabilité, je conclurai ce mémoire par une mise en garde personnelle : gare aux narrateurs, qui sont parfois des menteurs !

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres :

Cortázar, J. et Protin, S. (2008). « L'Île à Midi », *Nouvelles, histoires et autres contes*, Paris, Gallimard, 503-508.

Kafka, F. (1990). « Le Verdict », *La Métamorphose et autres récits*, traduction nouvelle de Claude David. Paris, Gallimard, 63-78.

Kafka, F. (1952). *La Lettre au père*, Paris, Gallimard.

García Márquez, G. (1992). « “Sólo vine a hablar por teléfono” », *Doce cuentos peregrinos*, México, Diana, 81-99.

Études sur le corpus :

Kafka

Aarendt, H. (1987). *La Tradition cachée. Le Juif comme paria*, Paris, Christian Bourgeois.

Beicken, P. (1977). « Kafka's Narrative Rhetoric », *Journal of Modern Literature*, 6 (3), 398-409.

Benjamin, W. (2000). « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 410-453.

Casanova, P. (2011). *Kafka en colère : essai*, Paris, Seuil.

Doležel, L., et Perron, P. (1985). « La construction de mondes fictionnels à la Kafka », *Littérature*, 57, 80-92.

Godeau, F. (2001). « Ambivalence de la voix narrative et effets d'ironie : Bartleby (H. Melville) et Un petit bout de femme (F. Kafka) ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 10 (1), 503-11. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6983>

Iehl, D. (1979). « L'indéterminé chez Kafka et Beckett ». *Littératures*, 1 (1), 229-245.

Kafka, F. (1980). *Œuvres complètes*, t. 2, traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude Davide, Paris, Gallimard.

Karátson, A. (1977). « Le “grotesque” dans la prose du XX^e siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett) ». *Revue de littérature comparée*, Paris, 51 (2), 169-178.

Kundera, M. (1986). *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.

Lowy, M. (1998). « La Religion de la Liberté chez Franz Kafka : contre l'autorité des gardiens de la loi ». *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 101, 75-86.

Neumann, G., et Vodoz, I. (1994). « Pour un Kafka en procès ». *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 5 (1), 63-87.

Phelan, J. et Patron, S. (2011). James Phelan, *Progression, vitesse et jugement dans « Das Urteil » ou Ce que Kafka et une théorie rhétorique du récit peuvent faire l'un pour l'autre*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie Ladame-Buschini et Sylvie Patron. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698733>

Robin, R. (1989). « Kafka et l'hétérogène ». *Études littéraires*, 22 (2), 43-52. <https://doi.org/10.7202/500897ar>

Veg, S. (2006). « Lire les textes de Kafka contre leurs narrateurs ». *Poétique*, 148, 407-22. <https://doi.org/10.3917/poeti.148.0407>

Cortázar

Alazraki, J. (1999). *Critical Essays on Julio Cortazar: Julio Cortazar* (1^{ère} édition), New York, Twayne Publishers.

Andreu, J. (1997). « Cortázar sens dessus dessous ». *América. Cahiers du CRICCAL*, 17 (1), 49-60.

- Arent Safir, M. (1997). « Une opération vertigineuse : seconde lecture ». *America. Cahiers du CRICCAL*, 17 (1), 71-78.
- Brulotte, G. (2013). « Cortázar, une source infinie d'inventions ». *XYZ. La revue de la nouvelle*, 114, 59-75.
- Castillo-Berchenko, A. (2001). « L'ambiguïté narrative dans "Clone" de Julio Cortázar ». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 10 (1), 263-272.
- De Sola, G. (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- García Méndez, J. (1997). « La forme de la nouvelle exemplaire chez Cortázar ». *America. Cahiers du CRICCAL*, 18 (1), 227-235.
- Gramusset, F. (1997a). « Comme un rêve d'autrui. Emplacement du lecteur de la nouvelle cortazarienne ». *America. Cahiers du CRICCAL*, 17 (1), 101-107.
- Gramusset, F. (1997b). « Pages blanches entre les nouvelles de Cortázar : une esthétique de la compulsion ». *America. Cahiers du CRICCAL*, 18 (1), 255-267.
- Lagmanovich, D. (1973). « Acotación a "La Isla a Mediodía" ». *Revista Iberoamericana*, 39 (84), 641-655.
- Perrone-Moisès, L. (2004). « Passages : Isidore Ducasse, Walter Benjamin et Julio Cortázar ». *Littérature*, 136 (4), 99-110.
- Rojtman, B. (1992). « Le hasard vaincu : Manuscrit trouvé dans une poche ». *Littérature*, 88 (4), 23-32.
- Yovanovich, G. (1990). « Character development and the short story : Julio Cortázar's... ». *Studies in Short Fiction*, 27 (4), 545.
- Yukievich, S. (1987). *Julio Cortázar. Al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 224.

Autres articles et ouvrages critiques :

- Bérard, C. (2014). *D'autres fantômes : (roman) suivi de Entre inconscience et volonté : conflit de lectures et construction du soupçon dans quelques narrations non fiables indécidables* (étude) (Université Laval).
- Booth, W. C. (1961). *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Booth, W. C. (1977). « Distance et point de vue », traduit de l'anglais par Martine Désormonts, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 85-113.
- Bouvet, R. et Gervais, B. (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Cavaillac C. (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 23-46.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms : the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- Cohn, D. (1981). *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Cohn, D. (2000). « Discordant Narration », *Style*, 34 (2), 307-316.
- Cohn, D. et Hary-Schaeffer, C. (2001). *Le propre de la fiction*, Paris, Édition du Seuil.
- Currie, G. (2005). « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables ». *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html>
- Fortier, F. et Mercier, A. (2006). « L'autorité narrative dans le roman contemporain : Exploitations et redéfinitions ». *Protée*, 34 (2-3), 139-152.
- Fortier, F. et Mercier, A. (2001). « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain ». *Cahiers de narratologie*, 10 (1), <http://journals.openedition.org/narratologie/6976#bodyftn1>

- Genette, G. (1983). *Nouveau Discours du récit*, Paris, Gallimard.
- Gervais, B. (1990). *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Québec, Le Préambule.
- Hansen, P. K. (2007). « Reconsidering the Unreliable Narrator », *Semiotica*, (165), 227-246.
- Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France.
- Jouve, V. (2006). « Les métamorphoses de la lecture narrative ». *Protée*, 34 (2-3), 153-161.
- Kindt, T. (2007). « L'“auteur implicite”. Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », dans John Pier [dir.], *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 59-84.
- Lanser, S. (1981). *The Narrative Act : Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- Maingueneau, D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.
- Maingueneau, D. (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan.
- Nünning, A. F. (2005), « Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », dans James Phelan et Peter J. Rabinowitz [dir.], *A Companion to Narrative Theory*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 89-107.
- Olson, G. (2003). « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators », *Narrative*, 11 (1), 93-109.
- Patron, S. (2015). *La mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2015.
- Phelan, J. et Martin, P. M. (1999). « The Lessons of “Weymouth” : Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day* », dans David Herman [dir.],

Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis, Colombus, Ohio State University Press, 88-110.

Rabatel, A. (1997). *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

Revaz, F. (2009). *Introduction à la narratologie : action et narration*, Bruxelles : De Boeck ; Louvain-la-Neuve, Duculot.

Riggan, W. (1981). *Picaros, Madmen, Naiifs, and Clowns : The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press.

Rimmon-Kenan, S. (1983), *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, Londres/New York, Methuen.

Todorov, T. (1970). « L'étrange et le merveilleux », *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 46-63.

Yacobi, T. (2005). « Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings : Tolstoy's *Kreutzer Sonata* », dans James Phelan et Peter J. Rabinowitz [dir.], *A Companion to Narrative Theory*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 108-123.

ANNEXE

Proposition d'illustration pour « Cloud » :

